Русская литература XX века

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XX ВѢКА

(1890—1910).

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

профессора С. А. ВЕНГЕРОВА.

При участіи: Н. Я. Абрамовича, прив.-доц. С. А. Адріанова, проф. Е. В. Аничкова, В. А. Базарова, Ѳ. Д. Батюшкова, В. Я. Брюсова, проф. С. А. Венгерова, А. Г. Горнфельда, А. Е. Грузинскаго, Л. Я. Гуревичъ, А. Б. Дермана, А. С. Долинина, проф. Ѳ. Ф. Зѣлинскаго, Р. В. Иванова-Разумника, прив.-доц. П. С. Когана, Л. С. Козловскаго, Е. А. Колтоновской, Н. К. Коробки, В. П. Кранихфельда, Н. О. Лернера, В. Л. Львова-Рогачевскаго, проф. П. П. Митрофанова, М. П. Невѣдомскаго, прив.-доц. Н. Х. Пиксонова, Г. Я. Полонскаго, Э. Л. Радлова, проф. П. Н. Сакулина, Д. В. Философова, А. Г. Фомина, Г. А. Чулкова и др.

Изданіе Т-ва „МІРЪ“.
МОСКВА.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

1890—1910

Под редакцией
профессора С. А. Венгерова

Москва
Издательство "Республика"
2004

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос-Рус)
Р89

Послесловие, подготовка текста
А. Н. Николюкина

Русская литература XX века. 1890—1910 / Под ред. С. А. Венгерова;
Р89 Послесл., подгот. текста А. Н. Николюкина. — М.: Республика, 2004.
— 543 с.
ISBN 5—250—02628—1

Книга, подготовленная видным русским историком литературы и библиографом С. А. Венгеровым (1855—1920), — первая систематизированная история основных направлений и течений русской литературы конца XIX — начала XX века. В ее создании приняли участие писатели и поэты того времени.

Особую ценность этого издания составляет то, что в нем представлены автобиографические очерки выдающихся российских писателей — Л. Андреева, Ю. Балтрушайтиса, К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, И. Бунина, В. Вересаева, М. Горького, Б. Зайцева, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и статьи об их жизни и творчестве, написанные видными историками литературы и философами. Издание снабжено указателем имен.

Книга представляет интерес не только для изучающих русскую литературу, философию и культуру, но и для широкого круга читателей.

ББК 83.3(2Рос-Рус)

ISBN 5—250—02628—1

© Издательство "Республика", 2004

Программа издания[1]

Настоящий труд обнимает сравнительно небольшой период истории русской литературы на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков. Тем не менее он мне представляется цельным и законченным, и поэтому кажется совершенно необходимым и на пространстве этих 20—25 лет уловить то единство историко-литературного процесса, без которого ход литературной жизни становится хаотическим нагромождением случайных явлений.

Во вводной статье моей *"Этапы неоромантического движения"* делается такая попытка указать единство литературной психологии 1890—1910 годов. Мне кажется, что термином *"русский неоромантизм"* устанавливается вполне органическая связь всех разнообразных проявлений той замечательнейшей *возбужденности,* которой характеризуется общественно-литературная жизнь последней четверти века.

Сообразно этой указываемой во вводной статье органической общности психологических устремлений даже самых различных между собой по программам и путям литературных направлений мне представляется возможным выделить три основных момента в литературной истории 1890—1910 годов.

И соответственно этим трем моментам настоящий труд распадается на три тома. Помещаемое ниже приблизительное распределение материала по томам указывает, в чем я усматриваю характерные черты каждого из намечаемых моментов. Подробное же обоснование дает вводная статья, которая начата в первом томе и будет закончена в дальнейших.

Главное содержание издания, естественно, составляет ряд литературных портретов, в которых каждый писатель, хотя и приуроченный к тому или другому периоду, вместе с тем рассматривается сам по себе, по основным чертам своего творчества.

Литературным портретам предшествуют биографические данные. Большей частью это *автобиографические* данные. Многие из автобиографических записок, любезно сообщенных редакции нашими писателями, представляют собой чрезвычайно ценный историко-литературный материал. Они значительно помогают разобраться при изучении столь еще свежего и необследованного явления, как история литературы вчерашнего или даже сегодняшнего литературного дня.

Каждый том заканчивается библиографическим указателем, составленным по материалам моего литературного архива. Этот указатель дает перечень произведений разбираемых писателей и статей всякого рода, им посвященных[2].

---

[1] Все статьи (включая приведенные в них источники, цитаты, постраничные примечания и т. п.) публикуются в соответствии с текстом оригинала. — *Ред.*

[2] В данном издании приводится библиография только по общим проблемам литературного процесса в России конца XIX – начала XX века. — *Ред.*

Приблизительное содержание трех томов "Русской литературы XX века"[1]:

Том I

Переоценка всех ценностей

Декадентство и марксизм
(1890-е годы)

1. Этапы неоромантического движения. Статья первая.
2. Лица и направления.
Зачинатели "новых течений":
Бальмонт, Брюсов, Венгерова, Волынский, Гиппиус, Гуревич, Александр Добролюбов, Мережковский, Минский, Сологуб и др.

Марксизм. Теория русского марксизма. Литературный марксизм:
Вересаев, Горький, Чириков и др.
3. Библиография.

Том II

Синтетический модернизм и богоискательство

(Начало XX века)

1. Этапы неоромантического движения. Статья вторая.
2. Лица и направления.
А. Синтетический модернизм и второе поколение символистов:
Леонид Андреев, Иннокентий Анненский, Балтрушайтис, Бунин, Андрей Белый, Борис Зайцев, Вячеслав Иванов, Коневской, Мирра Лохвицкая, Поликсена Соловьева, Георгий Чулков и др.

Б. Теоретики:
Владимир Соловьев и его школа. Бердяев, Булгаков, Волжский, Розанов, Струве, Философов, Шестов и др.

В. Вне определенных литературных группировок и бытовики:
Будищев, Гусев-Оренбургский, Куприн, Муйжель, Серафимович, Телешов, Тимковский и др. Русско-еврейские писатели: Юшкевич, Айзман, Ан-ский и др.
3. Библиография.

Том III

Спад революционной волны

(1906—1910)

1. Этапы неоромантического движения. Статья третья.
2. Лица и направления.
А. "Половая проблема" и "стилизация":
Арцыбашев, Аусленде, Зиновьева-Аннибал, Анатолий Каменский, Кузмин и др.

Б. Художественный фольклоризм и близость к почве:
Сергей Городецкий, Клюев, Пришвин, Ремезов, Сергеев-Ценский, Алексей Толстой и др.

В. Эволюция литературной критики:
Айхенвальд, Горнфельд, Иванов-Разумник, Овсянико-Куликовский, Чуковский и др. Критики-марксисты.

Г. Суд над побежденной интеллигенцией:
"Вехи".

Д. Новый театр.
3. Библиография.

25 мая 1914 г. *С. Венгеров*

[1] К сожалению, полностью осуществить свой замысел С. А. Венгерову не удалось. — *Ред.*

Переоценка всех ценностей

(1890-е годы)

Профессора **С. А. Венгерова**

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

I

Какие годы обнимает "Русская литература XX века"?

Озаглавливая настоящий труд "Русской литературой XX века", я всего менее хотел бы этим сказать, что началом XX века в литературном отношении считаю именно 1900 год и что с него следует вести летосчисление тех литературных событий, изложение которых предположено здесь дать.

Хронология формальная и хронология действительно цельных исторических и литературных полос редко совпадают.

Так, всякий исследователь европейской истории XIX века начинает свой рассказ не с 1800 года, а с французской революции, то есть с 1789 года. Так, всякая история русской литературы XIX века ведет начало ее с вступления на литературное поприще Карамзина, которое относится к последнему десятилетию XVIII века.

Точно так и история русской литературы молодого, но уже ярко заявившего себя XX века должна перенести начало своего исследования лет на десять назад. Ибо несомненно, что уже около 1890—1892 годов обозначились контуры тех новых настроений, которые, постепенно становясь все определеннее, окрасили собою все литературное движение конца прошлого и начала нынешнего века.

II

Конец периода

Теперь эти, как их все еще называют по успевшей уже устареть терминологии, "*новые* течения", несомненно, изжиты. Для всякого наблюдателя литературной жизни наших дней совершенно очевидно, что сейчас мы находимся у самого конца бурного периода последнего двадцатилетия. Пред нами полный спад литературной волны, недавно еще столь высокой и стремительной. Затихли бои и выпады, исчез задор, прекратились демонстративные выступления. Так или иначе установились литературные репутации представителей "новых" течений самых различных наименований. Недавние дебютанты все уже подвели итоги своей деятельности, издали Полные собрания своих сочинений, и новых откровений от них никто уже не ждет. Все то, что так недавно шумело и гудело: апофеоз босячества, декадентство, символизм, "половая проблема", вычуры и ломания всяческого рода, — все это отошло уже в область истории. Цикл завершился, начинается что-то новое или, вернее, идет совершенно определенный возврат к заветам великого прошлого, к великой простоте русского реализма, к искренности русского литературного творчества, к его священному желанию достигнуть не только этического совершенства, но и быть проводником красоты нравственной. Конечно, возврат этот

относительный. Конечно, смешно и близоруко было бы отрицать, что "новые течения" внесли много такого, что прочно укоренилось. Исторический процесс был бы чем-то бессмысленным, если бы целое течение, то есть нечто органическое, нечто, имеющее прочное обоснование в данной полосе литературной психологии, прошло бесследно. И оно не прошло бесследно. Воздействие новых течений конца XIX и начала XX века определенно сказалось и в литературной манере, более утонченной, чем прежде, и в круге сюжетов и тем, захватывающих теперь такие сложные проблемы, на которых прежние литературные искания, во всем стремившиеся к соблазнительной ясности, совершенно не останавливались.

Но все же идет безусловная ликвидация того горячечного возбуждения, которым характеризуется последнее литературное двадцатилетие. Кончилось оно даже как мода, и просто никто уже не пишет тех экстравагантностей, которые создают желание назвать годы наибольшего увлечения "новыми течениями" периодом литературного максимализма. Правда, в наши дни появилось нечто еще более экстравагантное – "эгофутуризм", занимающийся сочинением смехотворных новых слов, упразднением имен существительных и внесением в свое морочение читателя нечленораздельных звуков. Но это уже нечто совсем особенное, идущее по другим путям, чем недавние "новые течения", и притом, в лице некоторых из талантливых представителей своих, возвращающееся к реализму.

Возникает и другое, представляющее несомненный литературный интерес течение — "акмеизм". Но и оно представляет собой явление новое и даже демонстративно выступает против туманности и неопределенности символизма. Таким образом, ни "эгофутуризм", ни "акмеизм" не колеблют утверждения, что период декадентско-символических и иных "новых течений" завершил свое литературное бытие.

III

Внешнее разнообразие двадцатилетия 1890—1910 годов

Если бросить общий взгляд на литературное движение последних 20 лет, оно сначала представляется чрезвычайно пестрым. Можно и должно наметить целый ряд групп, часто кажущихся диаметрально противоположными друг другу и по приемам, и по сюжетам, и — обстоятельство первостепенное при классификации явлений русской литературной жизни — по общественно-политическим тяготениям.

Как будто совсем сам по себе выступает Максим Горький — ближайший идейный отпрыск заглохших в годы безраздельного владычества победоносцевщины революционных стремлений 70-х годов. Он в художественной форме выразил настроения марксизма, он, по преимуществу, бодрый провозвестник грядущей революции и уже по одному этому должен быть враждебно настроен по отношению к аполитическому модернизму. Да и одно ли только политическое разномыслие отделяет его от "новых течений"? Как подвести его, например, под одну скобку с Бальмонтом — представителем крайнего индивидуализма, знающего только настроения единичной личности и во всех видах и комбинациях склоняющего *я, я, я?* Не соединить Горького даже с Леонидом Андреевым, хотя Горький и ввел его в литературу. Что общего между смелым вызовом и уверенностью в победе над жизнью Горького и глубоким, органическим пессимизмом Андреева, для которого жизнь в лучшем случае — красивая ловушка, где на каждом шагу западни, провалы и непреодолимые стихийные преграды счастью человека?

Говорить о "декадентстве" и "символизме" как о чем-то едином не приходится ни тогда, когда мы возьмем движение в целом, ни тогда, когда мы присмотримся к отдельным его представителям. Ибо и все декадентско-символическое течение, и отдельные главари его пережили два периода, друг от друга существенно отличные и в художественном, и в морально-политическом отношениях. Так, являясь в первом периоде своем подголоском победоносцевской реакции, "новые течения" в начале XX века входят в общий поток революционного подъема, закончившийся победами 1905 года. А в области художественных переживаний каждый из наших символистов существенным образом менял и общую окраску своего творчества, и круг тех сюжетов, которые привлекали его внимание. В такой же мере, как первая половина деятельности Бальмонта окрашена в черный цвет, его творчество во второй половине все пронизано солнечностью.

Выступив как певец самых крайних отвлеченностей, Брюсов затем первый в русской поэзии становится певцом "города".

Мережковский и Гиппиус начинают свою литературную карьеру в тонах скептицизма и утрированно-ницшеанского аморализма, а затем становятся провозвестниками христианской морали и общественности.

Чудесна метаморфоза, превратившая в 1905 году, хотя и на очень короткое время, метафизика-"меониста" Минского в социал-демократа.

И разве только Сологуб, единственный настоящий, органический "упадочник" среди напускного ломания нашего декадентства, остался верен на всем протяжении своей литературной жизни настроениям того мрачного подземелья, в котором создался липкий образ серой "недотыкомки".

Это все зачинатели российского декадентства и символизма, выразители первого, *языческого* периода "новых течений", когда они стремились к тому, чтобы, став "по ту сторону добра и зла", провозгласить религию беспечального эстетизма и аморально-аполитического индивидуализма.

Что касается второго периода русского модернизма, то, отмеченное прежде всего "богоискательством" — течение, начало которого относится приблизительно к 1900 году, — оно уже этим одним составляет нечто полярно противоположное аморальному артистизму конца 1890-х годов. И представители второго поколения русского модернизма — Андрей Белый, Блок, Вячеслав Иванов, Зайцев - по своей кроткой, мечтательной психике тоже весьма мало напоминают языческо-скептическое, с потугами на сатанинство, настроение периода зарождения декадентства. А там идет ряд всяких разновидностей русского "модернизма", которые ни в какую определенную схему не укладываются и которые с первого взгляда ни в какой связи ни с политическими, ни с литературными настроениями эпохи не находятся.

Как будто в стороне стоит все более и более крепнущее дарование Ремизова, в котором так причудливо сочетались достоевщина, психология подпольного человека с яркой колоритностью быта и фольклора. Весьма своеобразной и, значит, индивидуальной колоритностью и каким-то особым запахом почвы отмечено и дарование Сергеева-Ценского. Трудно привести в связь с очень характерным для русского модернизма космополитизмом нарочитые славянизмы того самого Вячеслава Иванова, который вместе с тем создал особый тип эллинизирующего "мифотворчества".

Духовным чадом того же эллинизирующего и вообще экзотического гелертерства Вячеслава Иванова является Сергей Городецкий, воскрешающий русскую языческую старину.

А затем как-то случилось, что на исходе рассматриваемого двадцатилетия над литературой нашей разразилось настоящее стихийное бедствие. Мутной волной залила целомудренное русское литературное творчество пакостная порнография. "Половая проблема" была поставлена модернизмом еще при самом его зарождении как протест против аскетизма прежних эпох. Щеголял немало модернизм наш и позднее своей порочностью, большей частью надуманной, своим "оргиазмом", теоретическим по преимуществу. Но в 1906—1908 годах прямо какой-то грязный поток разлился, в котором, между прочим, потонуло безусловно серьезное и в "Смерти Ланде" прямо крупное дарование Арцыбашева.

И вот, когда бросишь общий взгляд на всю разнородность духовных складов, настроений, модных сюжетов и "проблем", с такой быстротой сменявшихся в рассматриваемые годы, то получается такая пестрота, что в глазах рябит. К тому же ни один из предыдущих периодов нашей литературы не знал такого количества новых литературных имен, не знал такого быстрого достижения известности, таких головокружительных книгопродавческих успехов. Получается впечатление настоящего калейдоскопа, какое-то столпотворение "одежд, племен, наречий, состояний". Язычество и христианские искания, аморализм и мистицизм, аполитизм и крайности политического радикализма, порнография и героизм, мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм, аристократическое пренебрежение к толпе и апофеоз босячества и т. д., — мало ли еще найдется таких антитез на пространстве 1890—1910-х годов.

IV

Психологическое единство 1890—1910 годов

Есть ли какая-нибудь возможность объединить эту калейдоскопичность, отыскать в ней центральный пункт, около которого все вращается? Можно, *должно*, есть тут единство, *должно* быть, ибо литература есть нечто органическое, и не может уйти

человек, да еще писатель, то есть человек с особенно повышенной впечатлительностью, от условий времени своего. Еще может идти речь, и то в высшей степени спорная, о психической самостоятельности отдельных, исключительных личностей, как бы стоящих вне времени и пространства. Но по отношению к писателям рядовым, всегда составляющим ядро литературы, этой речи не может быть. Писатели одного хронологического поколения всегда теснейшим образом между собой связаны, хотя не всегда это сознают и ожесточенно между собой враждуют. Но ведь вражда часто есть самое яркое доказательство того, что люди интересуются одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон.

И вот психологическое единство, несмотря на все внешнее разнообразие и пестроту, несомненно, может и должно быть установлено по отношению к отдельным моментам рассматриваемого двадцатилетия. Есть красные нити, которые проходят по всему периоду ныне закончившихся "новых течений" и соединяют в одни и те же психологические порывы и даже в одни и те же социологические настроения людей и стремления, с первого взгляда как будто ничего общего между собою не имеющие.

Конечно, Горький — общественник и марксист, а Бальмонт — индивидуалист и символист, но они тем не менее во многом братья по духу. Дерзкий вызов марксизма и бодрая вера в свои силы, с одной стороны, и, с другой — буйные стремления Бальмонта "разрушить здания", его гордое желание "быть, как солнце", его бурные, жгучие страсти, — все это объединяется в один вызов традициям, условности и вообще формам буржуазной жизни. Брюсов крайний экзотик по своим вкусам, всегда уходящий в даль веков и отдаленнейшие страны, ненавидящий теоретически "политику" и связь с сегодняшним днем, вместе с тем точно самый правоверный марксист, первый из русских поэтов становится, как уже было указано, певцом города и создает даже "частушки". Что может быть дальше от "политики", злобы дня и вообще от связи с какими бы то ни было общественными настроениями, чем порнография? Но Санин, претендующий на какое-то последовательное миросозерцание, разве это в значительной степени не то же самое, что быстрое разложение максимализма в истории русской революции? А успех санинства среди молодежи, "огарки" и т. п. — разве это не явный уход в другое русло вихревых настроений дней борьбы за свободу, не то же горячечное настроение, которое создало 1905 год, а потом ушло черт знает куда? Пред нами спад безумно высоко поднявшейся общественной волны, чад головешек недавнего величественного пожара "горящих зданий".

Связующие нити иногда могут быть найдены между явлениями, самое сопоставление которых оскорбляет. А между тем это так. Победоносцевщина и марксизм, например, разве они не относятся с одинаковым пренебрежением к роли интеллигенции и вообще идеологии в жизни страны? Разве и Победоносцев и марксизм не выдвинули на первое место социологическое значение масс? Победоносцев — для того, чтобы в укреплении невежества народа найти опору для сокрушения оппозиционной и крамольной интеллигенции, марксизм — для того, чтобы в массе найти, наконец, базис более прочный, чем героические усилия ничтожной количеством кучки интеллигентских борцов за свободу.

V

Индивидуализм и общественность как методологические принципы

Так-то переплетается и перемешивается в одно органическое целое все то, что почему-либо окрашивает собою данную эпоху. И в этом переплетении общественности и индивидуальности, "политики" и непосредственно творческих настроений — определенное указание на единственно верный путь, по которому должно идти всякое историко-литературное исследование, претендующее на то, чтобы воссоздать *реальный ход* литературных событий.

Другие приемы, которых так много в наши дни переоценки всех прежних методов исследования истории литературы, подчас приводят к выяснению весьма интересных деталей. Но они совершенно неспособны дать нам картину общего хода литературных событий. Они бессильны, когда речь идет о том, чтобы рассказать, как эти события в действительности слагались.

Что дает, например, *истории* литературы, то есть повествованию о реально случившемся, тот "имманентный метод", а гораздо вернее *импрессионизм*, который имеет у нас интересных представителей в лице талантливого Ю. И. Айхенвальда

и вдумчивого Иннокентия Анненского? Можно ли вообще говорить о "методе", то есть о чем-то устойчивом и постоянном, раз все сводится к тому *"отражению"*, которое произведения писателей оставляют в душе критика-импрессиониста? Я всего менее хочу отрицать в принципе, что такая критика, буде она соединена с эстетическим проникновением, может подняться на большую высоту и по вдумчивости, и по полету, и вообще как акт *творчества*. Но так как всякое творчество есть прежде всего явление индивидуальное, субъективное, то критика "отражений" есть то же самое, что смотреть на предметы сквозь разноцветные стекла и тем не менее говорить о действительной окраске наблюдаемого объекта.

И мы видим, что импрессионизм наших исследователей-индивидуалистов сплошь да рядом приводит к последствиям, прямо чудовищным с точки зрения историко-литературной, к тому, что в первом издании "Силуэтов" г. Айхенвальда в характеристике Тургенева ни единым словом не упомянуто было о "Записках охотника"! Они не нравятся г. Айхенвальду, в них служение времени, а личные вкусы критика тяготеют исключительно к интересам "вечным". В следующем издании уже снисходительно, в пяти строках, говорится о том, что в "сфере общественности "Записки охотника" стяжали себе особенно ценимые критикой (но не г. Айхенвальдом, значит) заслуги". Но по-прежнему вы в этом "силуэте", столь мало вообще напоминающем действительный облик Тургенева (Тургенев — искусно скрытый "русский Боккаччо!"), ничего не найдете о Тургеневе — летописце своего времени, отразителе "моментов" истории русского самосознания. Можно, конечно, как угодно относиться к этой способности Тургенева отражать "моменты" русской общественности. Но не говорить о ней настойчиво и усиленно, пусть даже с величайшим негодованием, как о своего рода "лакействе", — значит давать "силуэт" не Тургенева, а какого-то другого писателя, значит попросту сообщать доверчивому читателю неверные сведения. И уже настоящей Цусимой импрессионистской критики является последний по времени "силуэт" г. Айхенвальда, посвященный Белинскому. Из него мы узнаем, что Белинский — "легенда", созданная учителями словесности, что в своих увлечениях он не "неистовый Виссарион", а "Виссарион-Отступник", что он "человек без духовной собственности", "без надежного вкуса", "нищий студент", "всегдашняя tabula rasa"[1]. Для живых свидетелей его литературного горения и мучительных исканий истины, для Тургенева, Герцена, Кавелина Белинский был самым лучезарным воспоминанием всей их жизни, столь богатой встречами с замечательнейшими людьми России и Европы. Для г. Айхенвальда Белинский "чужд инстинкта правды", у него нет "хорошей натуры" и... — бумага ведь все терпит, — крайности Белинского "неумолимо свидетельствуют о внутреннем мещанстве, о прирожденной ограниченности, об отсутствии нравственного изящества и благородства".

Спорить со всем этим не приходится, можно только сказать, что есть описки и есть ничем не стираемые кляксы и что в таких кляксах импрессионистского своеволия — справедливое возмездие за необузданность индивидуальных оценок.

К совершенно неверному освещению реального хода историко-литературных событий ведет и тот *метод отъединения личности от общества*, который имеет у нас даровитого представителя в лице М. О. Гершензона. В импрессионистском своеволии г. Гершензон не повинен. Он ничего не извращает. Индивидуально его портреты Киреевского, Чаадаева, дающие новый облик, мало похожий на тот, к которому мы привыкли, верны. Но, чрезмерно преувеличивая значение индивидуальности в общем ходе истории, г. Гершензон считает себя в полном праве игнорировать то восприятие читателя, которое во всяком историко-литературном явлении играет самую решающую роль.

Так, характеристику Ивана Киреевского он строит на интимном письме, остававшемся неизданным полстолетия. Допустим, что это письмо абсолютно законодательно для установления "доподлинного" душевного и духовного облика Киреевского. Но ведь Киреевский, как одно из реальных проявлений истории русской мысли, есть только тот Киреевский, которым он предстал в своих сочинениях, оставивших в умах читателей точное и прочное впечатление. Только как представитель правого крыла славянофильства, Киреевский есть, так сказать, историко-литературный факт, и только в этом взаимодействии между тем, что Киреевский сказал, и тем, как его слова были поняты, — его историческое значение. А то, что облик Киреевского где-то, в каком-то затаенном месте, в интимном письме, более

[1] Чистая доска *(лат.)*.

"доподлинно" отразился, чем в сочинениях, — это, как выражаются французские протоколы, non avenu[1], это для историка совсем и не случилось. И, таким образом, "доподлинным" Киреевским должен считаться только тот Киреевский, который как личность, может быть, как раз "*не* доподлинно" воспринят. Даже прямая бесспорная ложь сплошь да рядом в истории есть правда, а правда только призрак, с которым историку нечего делать.

Еще ярче непригодность метода отъединения личности от общества сказалась на замечательной работе М. О. Гершензона о Чаадаеве. Автору, безусловно, удалось не то чтобы совсем заново, но с привлечением нового и яркого материала показать, что обычное включение Чаадаева в цепь русских оппозиционных настроений всего менее соответствует действительной настроенности Чаадаева. Если подходить с той же точки зрения авторских намерений, то, конечно, еще более неправильным должно показаться стремление Герцена включить Чаадаева в историю развития революционных идей в России. По интимным, задушевным переживаниям своим Чаадаев, как это вполне доказано М. О. Гершензоном, был на сто верст далек от революции и вообще от земных дел. Он, несомненно, мистик не только в высшем смысле слова, он человек, почти верующий в чертовщину и духов. Должен ли, однако, историк придавать какое-нибудь значение этим интимным переживаниям Чаадаева? Да ни малейшего! И по той простой причине, что мистицизм Чаадаева читателями его знаменитого "философического письма" абсолютно не был воспринят. Абсолютно не заметили мистицизма, совершенно не говорили о нем. Интересовала только резкость отрицания русских начал, а не источник этой резкости. Официальная государственность разрешала один только восторг. Официальная историософия устами Бенкендорфа определенно заявляла, что прошлое России замечательно, настоящее блистательно, будущее ослепительно. И вдруг весь этот блеск идет насмарку, Россия — пустое место во всемирной истории! Огромно было впечатление, произведенное исключительно самой смелостью этого отрицания, совершенно независимо от его содержания, крайне спорного, одностороннего и весьма близорукого в своем неумении за внешним блеском Запада усмотреть разъедающую его гниль, а в незатейливой простоте русского примитива усмотреть красоту и силу. Но дело было в эмоциональности. Поразительно метко и непререкаемо верно Герцен определил значение чаадаевского письма как "выстрел в глухую ночь". Никто не знает, почему и откуда раздался выстрел, кто его произвел — друг или враг, но все разбужены, все задумались. Началось то *сотворчество читателя*, которое всегда, независимо от авторских намерений, одно совершенно отбрасывает, а другое со всею силою массового напора выдвигает на первый план. И как хорошо выдвигает! Какой бы след оставил Чаадаев в истории русской мысли, если свести его к "доподлинному" зерну его историософии — к теократии и, в частности, к апофеозу католичества! Отъединяя Чаадаева от общества, от того, что из него обществом было воспринято, мы не только сводим его к нулю, но и создаем нечто такое, которое не имело исторического бытия.

Отчасти и импрессионизм критики "отражений", и стремление к отъединению писателя от общественности можно если не извинить и оправдать, то, по крайней мере, психологически объяснить как своего рода протест против неумеренности диаметрально противоположного направления — литературного коллективизма. В той же мере, как историко-литературный индивидуализм придает чрезмерное значение личности писателя, нивелирующее направление критики коллективистской, исходящей из учения экономического материализма, превращает писательскую индивидуальность прямо в ничто. Вся роль писателя сводится к борьбе за социологическое преобладание того класса, к которому писатель принадлежит, все писательское горение есть простая функция экономики данного исторического момента. Литература в тесном смысле, ну, просто особой "специальности", при этом милом взгляде на нее как на орудие экономической борьбы за существование совершенно упраздняется.

Не касаясь общего вопроса о применении теории экономического материализма к объяснению хода литератур западноевропейских, можно сказать, что уже во всяком случае применение ее к истории русской литературы несостоятельно и ошибочно даже с точки зрения узкосоциологической. Нет экономики, нет "борьбы" классов в истории русской литературы, хотя и создалось все русское творчество на почве классовых привилегий и преимуществ.

[1] Недействительный *(фр.)*.

Не стану останавливаться сколько-нибудь подробно на доказательствах своего утверждения. Это составляет тезис моей книги "Героический характер русской литературы" и речи, сказанной на столетнем юбилее Общества любителей российской словесности ("В чем очарование русской литературы XIX века?"). Отмечу только ту часть своей аргументации, которая вводит в историю литературы элемент, совершенно игнорируемый нашими теоретиками, — воздействие на читателя.

Как ни далеки по психологическому складу экономический материализм, приложенный к объяснению истории литературы, и теория, изгоняющая из истории литературы общественность[1], между ними все же есть одна точка соприкосновения, и притом существеннейшая. Обе эти теории подходят к своей задаче исключительно с формальной точки зрения, обе они совершенно игнорируют тот элемент литературного воздействия, который современная поэтика обозначает термином Гюйо — *суггестирование* и который, когда речь идет о русской литературе, так превосходно передается словом *очарование*. Заражение, очарование, — каким путем оно создается, это совершенно безразлично, — очарование как конечный результат — вот к чему сводится сущность литературного воздействия и вот единственный ключ к пониманию русской литературы в особенности.

И стоит нам только приложить эту мерку очарования к оценке и характеристике событий нашего недавнего литературного прошлого, чтобы сразу выяснилась односторонность и отношения к литературе как эволюции формы, и отношения к писательству как акту безгранично автономного индивидуализма, и, наконец, отношения к литературе как одной из форм классовой борьбы. Можно сказать, что все эти теории решают вопрос без хозяина — без читателя русского, которого нельзя ни направить по писательскому хотению туда, куда его, тоскующего по правде интеллигента русского, не влечет его собственная природа, ни очаровать одним совершенством формы, ни тем более классовым эгоизмом. Думать, что источник очарования, которое уже сто лет производит на читателя русского литература русская, лежит только в ее чисто художественных достоинствах, только в ее чисто эстетическом совершенстве, — значит не только идти против фактов, но и подставлять под понятие *литература* не то, с чем связано в представлении русского читателя это понятие. В самом деле, буду ли я не прав, если скажу, что для русского читателя литература есть нечто такое, от чего *бьется сердце и горит голова?* Упрекнет ли меня кто-нибудь в преувеличении, если я скажу, что для русского читателя русская литература всегда была одной из тех *святынь*, в общении с которой он становился и чище, и лучше, к которой относился всегда с чувством поистине религиозным?

А раз — святыня, значит, нельзя ограничиваться внешностью, значит, никоим образом нельзя сводить сущность воздействия русской литературы на душу русского читателя к очарованию формы. Само собою разумеется, что форма должна быть превосходной, — иначе она просто технически не дойдет до сознания русского читателя, столь избалованного тем, что он уже целое столетие воспитывается на произведениях первоклассных мастеров слова. Скажу кстати, что рассуждать о том, что́ составляет сущность литературы — форма или содержание, — это, как мне представляется, совершенно то же самое, что рассуждать о том, кто играет главную роль в рождении человека — отец или мать. Надо полагать, что эти роли немыслимы одна без другой. Точно так же литературно-эстетическая эмоция немыслима без одновременного воздействия и формы, и содержания. Литературно-эстетическая эмоция просто не возникает, не рождается, если не облечена в соответствующую форму. И точно так же она не получает реального бытия, если ей не дано устремления, то есть не дано содержания, не дано материала для соответственного волнения. И вот, присматриваясь к психологии русского читателя, к разряду тех волнений, которые, впрочем, возникают под влиянием чтения русских художественных произведений не только в душе читателя русского, но и западноевропейского, мы и должны сказать, что эмоциональное начало тут всего теснее связано с устремлениями нравственными. Раз художественное произведение, конечно, благодаря совершенству формы, дошло до сознания русского читателя, оно глубоко западает в его душу только тогда, когда дает ему эмоцию нравственную, когда оно вводит его в те героические настроения, из

[1] К последней категории следует, конечно, причислить и тот взгляд, в силу которого смотрят на историю литературы исключительно как на историю формы.

которых слагается психология действующих лиц русских художественных произведений. И мне всегда представлялось, что основная задача всякой истории новой русской литературы к тому и сводится, чтобы выявить эту нравственную красоту, чтобы показать, как в новой русской литературе высокогармонично сочетались эстетика с этикой, художественное совершенство с нравственной силой.

Но если прямо немыслимо свести изучение русской литературы к изучению эволюции оболочки русского художественного творчества, если никак нельзя свести очарование русской литературы к очарованию формы, то, конечно, еще менее можно его сочетать с представлением о классовой борьбе.

Классовая борьба, то есть нечто эгоистическое, нечто старающееся о своем благополучии, какое же она может создать очарование? Борьба священна только тогда, когда ее ведут во имя освобождения. Психологически вполне было бы поэтому возможно возникновение классовой русской литературы высокого диапазона, если бы эту литературу создавал крепостной крестьянин, забитый солдат, обездоленный городской пролетариат. Но русскую литературу, в силу своеобразных условий русской культуры, почти исключительно создал дворянин или если и не дворянин, подчас "разночинец", то, во всяком случае, такой, который в силу своих интеллектуальных достоинств всегда имел полную возможность создать свое благополучие в лагере социальных владык. И создай дворянин разных наименований русскую литературу по-дворянски, из нее вышло бы нечто столь же мизерное, как дворянские повести Маркевича и других однородных ему великосветских или пытающихся быть великосветскими писателей-полемистов, которые в 70-х годах прошлого столетия сделали попытку создания действительно классовой литературы. Но в том-то и дело, что создавал русскую литературу дворянин совсем особенный, по гениальной терминологии Михайловского — "кающийся дворянин". И оттого основная черта русской литературы XIX века — всего менее борьба за преобладание высших классов. Лучшее, что есть в русской литературе, то, чем она так сильна, то, в чем действительный источник ее обаяния и очарования, — это, напротив того, отказ от прав, уже приобретенных, от преимуществ, прочно установленных и бесспорных. "Кающийся дворянин" и равный ему по социальному положению интеллигент-разночинец, желающие искупить перед народом вину вековой привилегированности, — вот что окрашивает русскую литературу с первых шагов ее сознательного существования, когда она перестала быть одним из предметов придворного обихода и от воспевания высокоторжественных дней и иллюминаций перешла к темам, ею самой выбранным. От Радищева до Толстого, с краткими промежутками замирания общественного и активно-альтруистического чувства, идет непрестанная забота русской литературы не о старшем, а о младшем брате, не о сильных мира сего, а об униженных и оскорбленных. Где место "борьбе" за свои интересы в той великой печали, без которой нельзя мыслить ни Гоголя, ни Тургенева, ни Некрасова, ни Достоевского, ни тем более демократизма русского во всех его видах и подразделениях?

А помимо всего, теория борьбы классов в применении к литературе уже тем бесплодна, что ровно ничего не объясняет и не поясняет. Ну что из того, что Пушкин — дворянин? Допустим, что у него идеалы "дворянские". Но ведь и Лермонтов дворянин, и Гоголь — дворянин, и Тургенев — дворянин, и вся вообще классическая литература наша дворянами создана. Где же тут мерило для выявления писательской индивидуальности, где признаки для какой-нибудь классификации, раз все одним миром мазаны, все свою "дворянскую идеологию" проводят?

Отчасти примыкая к школе, придающей решающее значение классовому происхождению писателя, гораздо ближе, однако, к подлинному изображению хода литературной жизни и смены литературных типов Д. Н. Овсянико-Куликовский. Уделяя преимущественное внимание элементу психологическому, он, несомненно, имеет дело не с отвлеченно-придуманными схемами, а с чем-то вполне реальным.

Но в психологизме Овсянико-Куликовского есть один существенный недостаток — он придает чрезмерное значение разнице психологических типов и устанавливает эволюцию там, где едва ли эволюции есть место. Эволюционирует ли в самом деле психология, меняются ли на протяжении веков, а тем более десятилетий страсти и напряжение их, меняются ли вековечные основы человеческого характера? Царь Соломон в качестве автора "Песни песней" едва ли менее пламенно любил, чем самый неистовый из поэтов-романтиков, а драмы ревности, ежедневно разыгрывающиеся,

только в сущих пустяках отличаются от той, которая бушевала в груди венецианского мавра. В области существа человеческой эмоциональности все есть alte Geschichte[1], которая, конечно, immer neu[2], а про разнообразие внешней оболочки, связанной с условиями времени и пространства, можно сказать — plus ça change, plus c'est la même chose[3]. Огромна только разница в *устремлении* эмоциональности, но нет никакой эволюции ни в интенсивности психологических переживаний, ни в основных очертаниях их.

Чтобы пояснить свою мысль и быть ближе к непосредственной задаче истории новейшей русской литературы, укажу на два примера: один из области писательских биографий, другой из истории литературных типов. Возьмем схему поколений из биографии Белинского и из сопоставления пушкинской Татьяны с героиней тургеневского "Порога".

У Белинского были пошлые родители и весьма замечательный дед-схимник. И как только вы знакомитесь с подробностями его праведной жизни, вы сразу чувствуете, что не в ничтожной психологии родителей Белинского источник духовного облика Белинского, а именно в этом деде. Отвлекаясь от разницы миросозерцаний, вы сразу чувствуете, что праведник-дед возродился в праведнике-внуке, как ни странна с первого взгляда связь между аскетом-монахом и "разрушителем отжилых верований". Но это противоречие поверхностное, и никакого внутреннего противоречия в себе не заключает. Важно не содержание, а общий строй, душевный тип, степень воодушевления и жажды подвига. Запас и свойства идеализма всегда одни и те же в человечестве, и условия времени влияют только на проявление. Эволюционируют формы, но не сущность. Дед пошел в келью, внук остался в миру и прослыл "разрушителем". Но порыв к тому, в чем каждый видел спасенье души, в них один и тот же. Различны пути, по которым шли дед и внук, но направлялись они к одной и той же цели — к исполнению того, что каждый из них считал священным заветом. Дед, конечно, не знал мук сомнений, не переживал трагедии поисков определенного идеала. На его долю выпало счастье непосредственной, ясной веры. Но и вера внука в те моменты, когда он приходил к определенному выводу, была не менее ясна. И его душа в эти моменты сладко замирала при сознании, что ему открывается смысл жизни, и его душа наполнялась истинно молитвенным восторгом. Он славословил с не меньшей убежденностью, чем дед, и экстаз его статей и писем не уступал экстазу молитв и канонов деда.

Еще разительнее, с первого взгляда, контраст между прямолинейно и элементарно верующей Татьяной и той "активной народницей", которая изображена в тургеневском "Пороге". А между тем стоит только несколько подумать о том, если можно так выразиться, психологическом тесте, из которого вылеплены и Татьяна, и активная народница "Порога", чтобы увидеть, что перед нами бабушка и внучка. От Татьяны по прямой линии пошли все позднейшие героические русские женщины, которые так не похожи на нее по миросозерцанию, но так родственны по глубокому проникновению чувством долга: не будемте только обращать внимания на то, что вложено тут в понятие о долге. Татьяна видела свой долг в верности старому генералу, а позднейшие русские героини усмотрят свой долг в служении народу и тоже всем для этого пожертвуют. Каждого человека надо судить по *его* понятиям. Не очень хитро упрекнуть Татьяну в непоследовательности. "Но я другому отдана; я буду век ему верна". Раз *отдана*, то есть приневолена, почему эта насильственность священна? Но тут уже дело понимания. Не возвышаясь над миросозерцанием своей среды, Татьяна считает обряд святым, и мы обязаны относиться с уважением к ее святыне. С двойным даже уважением, потому что в светской среде, где она вращалась, к неверности старому мужу относились более чем снисходительно. Вот почему верность Татьяны данному обету есть прямое и великое геройство. Сердце Татьяны истекает кровью, когда она отвергает Онегина, но долг для нее выше всего. И вот это-то героическое понимание своего долга и есть доподлинная сущность психологического типа как Татьяны, так и внучки ее — активной народницы 70-х годов, это-то и роднит их и между собою, да и со всеми вообще героинями долга. Они, повторяю, вылеплены из одного и того же теста. Понятия у них разные, устремления тоже разные, но психология – цельность, чистота и честность натуры одна и та же. И задача истории литературы вовсе не в том

[1] Старая история *(нем.)*.

[2] Всегда нова *(нем.)*.

[3] Чем больше перемен, тем больше все остается по-старому *(фр.)*.

состоит, чтобы улавливать эволюцию психологическую — ее совсем и нет в действительности, а в том, чтобы оттенить разницу *содержания*, которое разные поколения вкладывают в один и тот же порыв, в одну и ту же психологическую оболочку.

Разница же содержания одних и тех же понятий в разные эпохи, то есть разница миросозерцания и мироотношения, есть прямое производное от комплекса тех идей, которые в данный момент овладели умами, и тех общественных условий, при которых данные идеи развиваются. И потому доподлинную картину всякого умственного движения вообще и литературного в частности мы получаем только тогда, когда психологизм, выявление писательской личности соединены с анализом общественно-политической атмосферы.

VI

Русский неоромантизм

Литературные течения последней четверти века пока не имеют еще вполне определенного, общепринятого обозначения.

Еще несколько лет тому назад их всего чаще называли "новыми течениями". Но, помимо внутренней неудовлетворительности такого обозначения, — до каких же пор "новое" должно считаться новым? — в настоящее время даже опасно пользоваться этим эпитетом: подумают, что речь идет о футуризме или акмеизме.

Чаще всего употребляются термины *декадентство*, если хотят говорить с полным пренебрежением, и *символизм*, если к "новым течениям" относятся с известной долей почтительности.

Но и эти термины едва ли приемлемы. В особенности "декадентство", от которого все открещиваются.

Кто такие, собственно, "декаденты"?

Мережковский, Минский, Гиппиус, Сологуб, Брюсов, Бальмонт, Вяч. Иванов?

Но они энергичнейшим образом отвергают эту кличку и сами во всех своих теоретических выступлениях говорят о декадентстве как о чем-то внешнем и поверхностном.

Что касается "символизма", то его, правда, те же самые писатели, которые открещиваются от "декадентства", приемлют с гордостью. Критики, славословящие их, тоже говорят о торжестве "символизма" как течения, "повалившего" реализм, и т. д.

Однако история литературы, стремящаяся к терминам по возможности широким, которые обнимали бы весь комплекс литературных явлений данного периода, не может удовлетвориться термином "символизм" по той причине, что символизм есть только указание пути творчества и ни в малейшей степени не характеризует самой манеры творчества и еще того менее — содержания. Символизм — это один из вековечных приемов искусства или, вернее, самая сущность искусства, так как только путем символизации, то есть отвлечения от предмета изображения его общих свойств, мы и получаем художественные образы.

Провозвестники русского символизма говорят, что их заслуга в том, что они русскую литературу вернули к исконным задачам искусства. По существу это, конечно, полный вздор, потому что раз и до пришествия символистов были таланты, то были и исконные задачи искусства, которые во всяком истинном таланте непременно скажутся.

Но пусть верно утверждение наших "символистов". Пусть они одни водворили вековечные основы искусства. Тем менее тогда годится термин "символизм" для характеристики течения, только что народившегося. Раз вековечное, то мы уже вступаем в область психологии творчества вообще и заходим за пределы непосредственной задачи истории литературы. Ибо задача истории литературы вовсе не в том заключается, чтобы констатировать вечные начала. Это дело эстетики и изучения психологии творчества. История же литературы только тем и занимается, что отмечает *временное*. Она относится к эстетике и психологии творчества, как общая антропология и биология к этнографии. Антропология занимается общим, этнография — частным. История литературы, поскольку она занимается историей одного только периода, интересуется только тем, как в этом периоде те или другие стороны художественного творчества получили специфическое развитие.

А затем определение всего периода последнего двадцатипятилетия как периода "символизма" уже потому не годится, что целый ряд крупных деятелей, вступивших на литературное поприще, начиная с 1890-х годов и достигших большого литературного положения, под "символизм" не подойдут. Горький не "символист" в кавычках, с Леонидом Андреевым все, считающие себя "символистами", находятся в непримиримой вражде, Арцыбашев тоже "символистом" не считается.

Более общим термином, обнимающим и бóльшее количество литературных явлений последней четверти века, может считаться "модернизм". С понятием о "модернизме" связано довольно-таки определенное представление и об особенностях манеры, и отчасти о сюжетах, и вообще о ряде признаков, настолько ярких, что самый средний читатель улавливает стиль модернизма. Что-то вычурное, ломающееся, крикливое и вместе с тем красивое, интересное и часто глубокое по стремлению захватить области, чистым реализмом оставленные в тени. И если Горького все-таки и под "модернизм" не подведешь, то уже Леонид Андреев под него подходит отлично.

Но есть одно обозначение, в западноевропейской критике не постоянно, но изредка применяемое и представляющееся мне столь всеобъемлющим, что под него подойдет все то разнообразие литературной психологии, о которой шла речь выше, в главе III.

Я говорю о термине *неоромантизм*, который не всегда, но довольно часто применяется европейской критикой по отношению к Метерлинку, например. И мне кажется, что если мы его применим к характеристике русского литературного движения 1890—1910 годов, то получим термин, вполне подходящий под ту общность психологии, которая всегда наблюдается у людей одной эпохи, какими бы различными они нам ни казались по целому ряду других особенностей своего миропонимания. Так, люди 40-х годов разделились на два крайне враждебных лагеря — западников и славянофилов, часто с пеной у рта друг о друге говоривших. Но если они не люди одних и тех же *устремлений*, то, несомненно, их должно назвать людьми одних и тех же *стремлений*. То, что называется "гражданской поэзией", в одинаковой степени характерно и для Некрасова, и для Конст. Аксакова и Хомякова; то, что несправедливо приписывается Белинскому и Добролюбову — создание "публицистической критики", — в одинаковой степени характерно для тех же Конст. Аксакова и Хомякова. Словом, по гениальному сравнению Герцена, славянофилы и западники, как два лица Януса, "смотрели в разные стороны, но сердце у них билось одно".

И вот такое же биение одного общего сердца, как мне кажется, можно подслушать у всего поколения, вступившего на литературное поприще в 1890-х годах. Есть одно общее устремление куда-то в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сближать литературную психологию 1890—1910 годов с теми порывами, которые характерны для романтизма. А так как много тут навеянного западноевропейскими новыми течениями, то уместно говорить не просто о романтизме, но о *нео*романтизме, хотя при этом надо проводить резко разграничительную черту между возникшим при совершенно иных условиях европейским неоромантизмом и неоромантизмом русским. Так, прежде всего надо русский неоромантизм привести в теснейшую связь с особенностями общественно-политического момента, который Россия переживала в эти же годы. Иначе не поймешь в нем самого характерного.

И в самом деле. Нельзя предвидеть возражений с чьей бы то ни было стороны, даже со стороны тех, которые крайне враждебно относятся к недавнему прошлому нашему, если сказать, что мы пережили полосу все более и более нараставшего чувства *чрезвычайности*. С середины 1890-х годов все определенно сознавали, что начинается нечто совсем новое, небывалое в русской жизни. То, что сейчас представляется нам уже легендарным — настроение 1905 года, — было только эффектным завершением целой полосы необычайности надежд и упований. Все жили в каком-то сплошном угаре, самое невероятное казалось вероятным, фантастика захватила всех.

Могла ли остаться в стороне от общих увлечений и настроений литература, это чувствилище духовной жизни всякого народа, а тем паче русского? Конечно, физически не могла.

И стоит только изойти из этого общего сознания чрезвычайности, чтобы сразу получить ту психологическую закваску, из которой народились и символисты, и Максим Горький, и Леонид Андреев, и цветистый фольклоризм Ремизова и Сергея Городецкого, и уклон в сторону "половой проблемы", и вообще весь пестрый калейдоскоп многочисленных литературных направлений, ярким цветом распустившихся на почве небывалого в русской истории возбуждения. "Декаденты" и "символисты" по-своему, марксисты того более по-своему, богоискатели по-своему, толстовцы по-своему, — но только прочь от унылой серости обыденщины, на широкий простор кипения сил, куда-то, повторяю, в высь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости старого прозябания.

А чрезвычайность и романтизм — это, можно сказать, одно и то же. В высь и даль всегда стремился романтизм во всех его видах, начиная с немцев-романтиков, с их мечтательными поисками "голубого цветка", и кончая буйством романтиков французских. Для романтизма поэтому никогда не было определенного круга сюжетов, как у классицизма, которому всегда нужны были герои и полубоги. Король и конюх, красавица и урод, герой и убийца — все для романтика сюжет, потому что всюду он ищет экстравагантного и с тем же художественным наслаждением видит грязь в золоте, как и золото в грязи.

Новые писатели всех направлений, выдвинувшиеся в 1890—1910 годах, каждый по-своему, отдавались влечению к чрезвычайности, одни в форме стремления к утонченному и изысканному, другие в форме влечения к яркому и колоритному, но все в форме отвлечения от ежедневного и обыденного. Бальмонт уносился в "бесконечности", Брюсов в экзотику, Гиппиус жаждала того, чего не бывает на свете, Блок отдался уже форменно романтическому культу "Прекрасной Дамы", Сологуб жил в им самим созданном призрачном мире и создал целую, чрезвычайно характерную теорию "творимой легенды". Если в жизни нет ничего легендарно-прекрасного, можно его создать, ибо от человека зависит даже грязную девку Альдонсу превратить в прекрасную Дульцинею.

Это все "декаденты", "символисты" форменные, с радостью признающие свое родство с романтизмом и гордящиеся такою генеалогией. Но ведь романтиком чистейшей воды является и Горький. Если кто в русской литературе находил прекрасных Дульциней там, где "трезвые" люди видели только грязных кухарок, то именно Горький. Полный романтических порывов, Горький сумел найти живописную яркость там, где до него видели одну бесцветную грязь, и вывел пред изумленным читателем целую галерею типов, мимо которых прежде все равнодушно проходили, не подозревая, что в них столько захватывающего интереса и столько яркой колоритности. Горького упрекали в том, что он сочинил своих босяков, разрисовал их под Марлинского. Конечно, сочинил и, конечно, повинен в марлинизме. Но это была не слабость, а сила Горького, благодаря которой он так бурно завоевал симпатии изнывшего от гнета серой обыденщины русского читателя. Вычурность и приподнятость понятия условные. Что при одних условиях вычурно, безусловно красиво и колоритно при других. Горький первой поры заражал непосредственностью примитива, всегда интересного именно силою чувства, хотя бы и весьма наивного. Ему были новы все впечатления бытия, и то, что для избалованного культурного человека давно уже превратилось в фольгу, в его глазах имело еще обаяние настоящего золота. Пусть все эти Челкаши и Мальвы — фигуры, скорее взятые из "Кармен", чем из волжской жизни, пусть самые ранние вещи Горького, вроде "Старухи Изергиль" или "Макара Чудры", отзываются прямым подражанием Марлинскому, — все равно, искренность душевного порыва и свежесть чувствования отнимали у "марлинизма" Горького главный недостаток всякой вычурности — ее искусственность.

Сейчас, впрочем, для нас совсем не то важно, чтобы оправдать "марлинизм" Горького, а, напротив того, в этом сближении певца босячества с одним из самых ярких представителей старого русского романтизма мы получаем важное доказательство поставленного в настоящей главе тезиса.

Из обычных же упреков извлечем и то, что творчество Леонида Андреева всецело вышло из стремления к чрезвычайности. Стало общим местом указывать на преувеличенность тех кошмарных ужасов, которым полны его произведения. Сыгравшее такую роль в новейших оценках Леонида Андреева злое слово Толстого: "Он нас пугает, а нам не страшно", чересчур зло и далеко не соответствует общему отношению Толстого к Андрееву. Если он наставил ему много двоек и единиц, то немало поставил и пятерок. Но в смысле определения основного тона творчества Андреева именно "пугание" (свойство специфически романтическое) должно считаться наиболее характерным признаком. В нем и сила, и слабость Андреева, в нем источник и его первых необычайных успехов, и неудач последних лет. Эти неудачи кроются исключительно в отсутствии той глубины проникновения сюжетом, которая давала силу первым вещам Андреева. Недостаточно выстраданы произведения Андреева последних лет, надуманны они — и потому не захватывают читателя. Прежняя сила Андреева, главным образом в той легкости, с которой он вращался в области необычайного. В искусстве, даже самом "реальном", масса условностей; читатель легко

прощает и самый экстраординарный сюжет, самые экстраординарные положения и самые необычайные чувства, если за всем этим кроется правда ощущений и настроений автора. И этой-то реальности авторских переживаний и не чувствуется в последних произведениях Андреева. Автор сухо-схематически решает какие-то философские задания, он не пережил их сердцем, они вышли из одного ума. Не чувствуется тот авторский ужас, присутствие которого сообщало такую естественность самым неестественным положениям в первых вещах Андреева, и потому нет настоящей трагедии. Но, конечно, не одна только надуманная напряженность определяет последние этапы литературной карьеры Андреева. Когда он вступал на литературное поприще, не только в его собственном сердце царили "безумие и ужас", но и вокруг него все клокотало, бурлило и принимало бредовые очертания. Андреев, собственно, и в начале своей литературной карьеры не просто говорил и живописал, а кричал от боли и тоски. Но тогда все кругом его кричало, все переливало горячечными красками, все жило горячечными напряжениями. А теперь горячечное настроение кончилось, и Андреев, продолжая идти по старому пути возбужденности, просто не попадает в тон современного читателя.

В тесной связи с ощущением чрезвычайности, конечно, находится и богоискательство наше как тоска по чему-то надземному и надсмертному. Романтизм и мистика всегда шли рука об руку. Об этом распространяться нет надобности.

И наконец, та волна чувственности, которая так сильно скомпрометировала "новые течения" в глазах русского читателя и так не свойственна нашей литературе, самой целомудренной из всех европейских литератур, тоже, конечно, не может не быть приведена в теснейшую связь с поисками чрезвычайного и с общим уклоном в сторону всего экстравагантного, горячечного. И тут опять точка соприкосновения с романтизмом. Оргиазм, очень часто сопутствующий мистике, был также спутником как романтизма, так и неоромантизма, по крайней мере французского. Чувственность и ее извращения, не холодная галантность и эпикурейская развращенность XVIII века и не столь же холодный разврат буржуазии, давший такую нездоровую пищу французскому натурализму, а что-то горячечное и исступленное вполне соответствует общему стремлению к чрезвычайности. Во французском неоромантизме, у Гюисманса например, чувственность переходит в самое исступленное проявление мистического оргиазма — в сатанинство, с его смакованием черной мессы. Наш российский оргиазм, слава Господу, до прославления сатанинства и до прямой проповеди утонченных форм решения "половой проблемы" не доходил. Но о своем "служении Дьяволу" говорили и Брюсов, и Сологуб; половые извращения идеализировали несколько российских модернистов, имена которых всем известны, упрек в садизме, который бросается в лицо Сологубу, остается без негодующего опровержения.

И даже между Саниным и не одним только французским неоромантизмом, а романтизмом доподлинным очень легко перекинуть соединительный мостик. Стоит только вспомнить, что "теория" Санина о сильном человеке, которому все дозволено, в основе своей взята из учения Ницше о сверхчеловеке. А сверхчеловек Ницше имеет своего прямого предшественника в титанических натурах романтизма вообще и Байрона в частности.

Так-то сливаются в один неразрывный клубок различные проявления общего стремления к чрезвычайности. И в этой напряженности чувствования я и вижу психологию, общую всем литературно-общественным течениям последней четверти века. Мы тут получаем одну общую скобку для всех разветвлений литературно-общественных настроений, радикальных и реакционных ("декадентство" на первых порах было безусловно реакционным), аскетических (Влад. Соловьев и богоискатели) и чувственных, революционных и умеренно-прогрессивных (вспомним превращение умереннейших земцев в конспираторов и создателей нелегальных союзов).

Головокружительно складывались жизнь и события, рушились вековые устои, происходили какие-то геологические перевороты. Немцы когда-то прозвали 1848 год "das tolle Jahr"[1]. Таким же "бешеным", легендарным годом был и 1905 год. И если его взять не сам по себе, а как кульминационный пункт, как гребень колоссального вала, который, правда, оказался потом не девятым, то и в нарастании этого вала, и в спаде его мы получаем одну цельную стихию совершенно небывалой возбужденности, которая соответственно головокружительно выразилась и в литературе.

[1] "Бешеный год" *(нем.)*.

Настоящая глава уже была написана, художник уже принес нарисованное им по моей просьбе заглавие настоящей статьи — "Этапы неоромантического движения", когда газетная рецензия обратила мое внимание на один труд, раньше хорошо мне известный по имени, но еще не прочитанный, где делается попытка, аналогичная моей, сблизить наши "новые течения" с романтизмом. Я говорю об "Истории западной литературы", выходящей под редакцией профессора Ф. Д. Батюшкова и о помещенной в ней прекрасной статье профессора Ф. А. Брауна "Немецкий романтизм".

Профессор Браун говорит:

"Ему (немецкому романтизму) суждено было возродиться уже на наших глазах, возродиться в новых формах, но со старым идейным содержанием, в живописи Бёклина и его школы, в музыке Вагнера, понятой и оцененной лишь в конце XIX века, в философии Ницше, в последних драмах Ибсена, в поэзии Метерлинка, Кнута Гамсуна, *нашего Бальмонта* и многих других, еще борющихся и ищущих".

Называя одного только "нашего Бальмонта" (хорошо было бы прибавить "нашего Блока"), профессор Браун не берет такого широкого круга литературных явлений, в которых вижу я вполне определенно выразившиеся признаки романтизма. Но в данном случае меня чрезвычайно порадовало, что тут совершенно оставлен в стороне ничего не говорящий термин "символизм" и заменен гораздо более определенным "романтизмом", а несколько дальше и "*нео*романтизмом".

Другая газетная рецензия 1914 года — Д. В. Философова, вызванная книгой о немецком романтизме ученика профессора Ф. А. Брауна — В. М. Жирмунского, показалась мне весьма ценным документом, ввиду того что г. Философов — признанный представитель наших "новых течений", всегда во имя их ломающий копья. Г. Философов радостно приветствует исследование г. Жирмунского, озаглавленное "Немецкий романтизм и современная мистика", где, правда, очень бегло, всего в нескольких словах, проводятся соединительные нити между "русским символизмом" и мистикой немецкого романтизма. Мне представляется, что без одной существенной оговорки установление этой связи может вводить в заблуждение. Оговорка должна заключаться в том, что *исторически*, как реальный факт воздействия, немецкий романтизм никакого влияния на наши "новые течения" не оказал. Это теперь только русские "символисты" заинтересовались Новалисом. Первые же этапы русского символизма и модернизма протекали исключительно под влиянием Бодлера, Верлена, Метерлинка, Эдгара По, а из немцев — Ницше.

Но все равно, по существу немецкий романтизм, несомненно, сроден нашим "новым течениям" (конечно, только в *их лучших проявлениях*), и можно вполне согласиться с профессором Брауном, когда он говорит:

"Искусство нашего времени переживает настроение, во многих отношениях напоминающее то, что когда-то пережито было немецким романтизмом. То же искание новых путей, то же стремление схватить и изобразить жизнь в ее целом, не с внешней ее стороны, не со стороны бесконечного разнообразия ее проявлений, а по существу изобразить то, что кроется за случайными частными явлениями и что составляет их сокровенную сущность. Искание бесконечного в конечных его проявлениях, жажда абсолюта в тисках тривиальной и непонятной действительности".

Таким образом, в констатировании вторичного переживания романтических настроений, в термине *нео*романтизм мы имеем определение, которое удовлетворяет ряд исследователей, подходящих к нему с разных концов: профессор Браун — со стороны раскрытия "бесконечного в конечных его проявлениях"; г. Жирмунский — со стороны мистики; г. Философов — со стороны желания установить почетную генеалогию "новых течений" взамен обычных сближений с французским декадентством; я — со стороны желания установить ту общность настроений каждой эпохи, без которой литература не может считаться явлением органическим и превращается в беспорядочную груду случайных явлений.

И если я усматриваю эту общность, исходя из бурной чрезвычайности эпохи, то и, подходя с чисто литературной точки зрения профессора Брауна, должно непременно и форменных "символистов", и Леонида Андреева, и Максима Горького подводить под одну скобку. У Леонида Андреева стремление "изобразить то, что кроется за случайными частными явлениями" дошло до прямой схематизации, до того, что исчезли даже имена действующих лиц, а остались только родовые и видовые: "человек", "жена человека", "враги человека" и т. д. "Искание бесконечного в конечных его про-

явлениях" так сильно у Андреева, что едва ли есть хотя одно произведение его, где бы не ставились основные вопросы бытия нашего: о смерти и бессмертии, о цели и смысле жизни, о бессилии человека в борьбе с роком, о природе добра и зла и т. д. Общее клише суждений о Леониде Андрееве и тогда, когда его хвалят, и тогда, когда его ругают за непосильные потуги разрешать мировые проблемы, сводится к тому, что он всегда задает какие-то загадки. Значит, всего менее довольствуется "конечными проявлениями". Таинственное, неразрешимое и страшное — вот основная и, конечно, чисто романтическая стихия творчества Леонида Андреева, в самой манере которого, почти всегда символической и приподнятой, так много и от Гойи, и от Эдгара По, и от Виктора Гюго, и от Метерлинка.

А что касается Горького, то у кого же как не у него, так жгуче проявилась "жажда абсолюта в тисках тривиальной действительности"? Не он ли, не то что в "тривиальной действительности", а опустившись на самое "дно" жизни, нашел там ряд людей, ярко и образно философствующих о смысле жизни. Странник Лука создает целую теорию, романтическую по существу, нас возвышающего обмана и вместе с тем самого гордого индивидуализма; проститутка Наташа своеобразно "романтична" в буквальном смысле слова, потому что, начитавшись бульварных романов, вся живет своим воображаемым романом с каким-то студентом, которого окрестила звучным именем Гастон; спившийся Актер декламирует стихи о поэте, "навеявшем человечеству сон золотой", и наконец, мнимый циник Сатин произносит ставшее знаменитым изречение: "Человек — это звучит гордо".

Это ли не полное преодоление "тривиальной действительности" и озарение среды, где, казалось бы, и просвета никакого не может быть? Если сопоставить берлинскую ночлежку неоромантика Гауптмана ("Ганнеле") с русской ночлежкой Горького, мы получим два равнотонных и равноценных взлета от грязи к небу.

И эти взлеты к небу как в буквальном, так и в переносном смысле, — характернейшая черта всех босяков Горького. В какой бы подвал судьба ни забросила героев Горького, они всегда подсмотрят "кусочек голубого неба". Чувство красоты природы — особенно яркое и манящее в "Коновалове" и "Мальве"— захватывает Горького и его героев тем сильнее, что эта красота — самое светлое из доступных босяку наслаждений. Стремление Коновалова к бродяжеству имеет основой желание видеть новое и "красоту всякую". "Максим, давай в небо смотреть", — приглашает Коновалов автора, и они ложатся на спину и часами созерцают "голубую бездонную бездну". Оба они сливаются в одном чувстве "преклонения перед невыразимо-ласковой красой природы". При таком глубоком отношении к красоте романтический эстетизм не может ограничиться сферою художественных эмоций. И как это ни удивительно для "босяка" и его певца, Горький *через красоту приходит к правде:* "Я представил себе гибкую женщину, спящую у него на руках, прильнув головой к широкой груди, — *это было красиво и еще более убедило меня в правде рассказа Коновалова*".

Как просто и, значит, искренно сказано и вместе с тем какая глубокая мысль! Красота и ложь несовместимы — как это близко подходит к мечте Достоевского, что красота спасет мир! К знаменитому двуединому лозунгу Михайловского правде-истине и правде-справедливости тут — прибавлена третья ипостась — правда-красота.

"Максим, давай в небо смотреть" — эта символически-романтическая формула поразила изящного французского критика Вогюэ, когда он ознакомился с "босяцким" творчеством Горького. Пусть же приятное удивление иностранца, ценное своею непосредственностью, послужит и для нас указанием к тому, чтобы не придавать внешне босяцкому облику Горького решающее значение.

Мы должны понять, что Горький — органический продукт и художественное воплощение того и романтического и индивидуалистического напряжения, которое пережила европейская мысль последних 25—30 лет, так же как и та переоценка ценностей, о которой постоянно будет речь в настоящем труде. Ничего не значит, что герои рассказов Горького — отбросы общества, босяки и "бывшие люди". У Пушкина, в начале его деятельности, место действия — разбойничьи вертепы и цыганские таборы. И однако, это было полным выражением байронизма, то есть умственного и душевного течения, вышедшего из недр самых культурных слоев самой культурной из европейских наций. Нет ничего необычайного и в том, что устами босяков Горького говорит самая новая полоса европейской и русской культуры.

VII

Восьмидесятые годы

Переходя к отдельным этапам русского неоромантизма, мы должны прежде всего отметить предшествующее ему уныние, реакцией которому он явился.

Не сразу ведь началась возбужденность неоромантического периода русской общественности и русской литературы последней четверти века. Как в жизни отдельных людей, так и в жизни народов годы подъема и годы упадка настроения всегда сменяют друг друга.

И раньше, чем началось небывалое возбуждение, в 1905 году приведшее и к небывалым последствиям, русской интеллигенции пришлось пережить страшные 1880-е годы, которые были прелюдией всех своеобразных изменений нашей литературно-общественной мысли.

1881 год, несомненно, является в высшей степени замечательной датой в истории русской государственности и общественности. А отсюда знаменательность этой даты и для истории русской литературы, столь неразрывными узами связанной со всем, что волнует русское общество.

Определенно с 1881 года, с события 1 марта, начинается тот перелом, та *переоценка всех ценностей*, которая должна быть признана основной чертой общественно-литературного брожения конца XIX века.

Постепенно как бы прерывается преемственность основных течений русской общественности. В самых различных сферах происходит то, что в 1890-х годах было формулировано как *"отказ от наследства"*, завещанного прежними периодами русской духовной жизни.

И, как это ни странно, разрыв с традициями прошлого одновременно происходит и в "сферах", и в обществе.

В "сферах" воцаряется победоносцевщина, то есть нечто знаменующее полный разрыв даже с самыми скромными формами приобщения России к типу культурной государственности.

Как в самом деле ни относиться к "старому режиму" нашему, нельзя, однако же, отрицать, что в нем были живы традиции того, что в истории известно под именем "просвещенного абсолютизма". Начиная с Петра, власть, безусловно, искренне стремилась к просвещению и реформам, которые приблизили бы Россию к цивилизации Западной Европы. А начала трех крупнейших царствований — Екатерины, Александра I и Александра II — запечатлены известною готовностью поступиться в пользу общества частью безгранично обширной власти. И даже в тяжелые годы николаевщины не окончательно забываются традиции просвещенного абсолютизма. Объединяется и упорядочивается законодательство. Уваров понимает свое назначение буквально, именно как министра народного *просвещения*, а не помрачения, и гордится тем, что растет, а не уменьшается число учебных заведений и учащихся. И сам Николай — это совершенно несомненно — собирался освобождать крестьян.

С 1881 года полоса просвещенного абсолютизма и добровольных реформ кончается навсегда и заменяется вполне определенным отрицательным отношением к самому принципу необходимости просвещения и соответствия правления народным желаниям. Не тем характерна и страшна победоносцевщина, что это самая страшная и самая длительная из всех русских реакций, продержавшаяся до 1904 года. Нельзя Победоносцева ставить в один ряд с Руничами, Магницкими, Аракчеевыми, Муравьевыми, Дмитрием Толстым и прочими прославленными реакционерами, врагами "буйного разума" и проповедниками "сильной власти". Победоносцева отделяет от них одно существеннейшее отличие — его глубочайшее *презрение* к науке и культуре и полное отрицание самой *способности* и права людей устраивать свою жизнь по собственному усмотрению. Немудрые реакционеры наши прежнего, упрощенного типа *боялись* культуры и свободы, потому что понимали, что свет знания и общественной самодеятельности отбросит их от власти, но именно в этой боязни было глубокое преклонение пред силой науки и культуры. К тому же более искренние представители даже самого реакционного консерватизма часто вовсе не отрицали в принципе свободный государственный строй. Они только находили, что Россия до него не доросла. Наконец, большинство реакционеров прежних времен были государствоведы-*практики*, примыкавшие к немудрой школе Аракчеева и отдававшиеся своему ремеслу без малейших претензий на теоретическое обоснование. Победоносцев же первый из русских бюрократов создал целую стройную теорию застоя и возвел в перл создания все то, что исключает Россию из семьи культурных народов. Он не только теоретик российского абсолютизма, он в корне отвергает все осно-

вы современной культуры, и в мрачно-мизантропическом миросозерцании его не то было характерно, что он боялся, как бы западные идеи не заразили "русские безумные головы". Несомненно, знаменательнее и чреватее последствиями была общая ненависть Победоносцева ко всему тому, что выводит массу из ее бессознательного отношения к государству и религии. Главным недостатком современной культуры Победоносцев считал ее веру в силу разума, в добрую природу человека и особенно в значение образования. Что такое знаменитый лозунг: "Школьный учитель победил под Садовой"? Да просто-напросто "пошлое изречение". Что представляет собой "вера во всемогущество школы, в книжные уроки и чтения"? Опять-таки не что иное, как "одно из главных *суеверий* нашего времени". Нужно ли всеобщее обучение для простого народа? Ни в каком случае. Мы этим народ "*развращаем*, наводя на него мираж мнимого или фальшивого и отрешенного от жизни знания, подвергая его соблазну мелькающих перед глазами образов суеты и тщеславия...".

Благодаря парламентам, конституциям и свободе печати создался ряд величайших и пагубнейших заблуждений. "Провозвестники свободы ошибаются, полагая свободу в равенстве". Великое также заблуждение "предположить, что в уравнении верований перед государством состоит свобода верований". Великое тоже горе, что на Западе народ "и свободу, и равенство, и братство принял как право свое, как состояние, ему присвоенное". А сколько зла кроется в том, что власть стеснена в своих действиях обилием законодательных норм не только на Западе, но даже в России! В годы, когда вся Россия была переведена на положение усиленной охраны, Победоносцев, говоря о русских делах, с горечью восклицал: "На всяком шагу тот, кто призван действовать и распоряжаться, должен боязливо осматриваться во все стороны, как бы не нарушить то или другое правило, ту или другую формальность, предписанную в том или другом законе". Все это пагубно парализует "действие воли и распоряжение власти".

Указанные Победоносцевым горестные факторы современной культуры сводятся в его миросозерцании к одному центральному пункту — пагубна "вера в общие начала, *в логическое построение жизни человека*". "Стоит только признать силлогизм высшим безусловным мерилом истины и..." о, ужас! "сейчас же попадешь в рабство к отвлеченной формуле логического мышления", приходится "покориться пустоте и глупости, владеющей орудием формулы".

Но если свобода и логика пагубны, то что же спасительно?

Есть, есть-таки одно противоядие:

"Есть в человечестве натуральная сила *инерции*, имеющая великое значение". Правда, эту силу "близорукие мыслители новой школы" довольно неделикатно "смешивают с невежеством и глупостью", но в действительности она "безусловно необходима для благосостояния общества". Наряду с инерцией спасителен также отказ от точного понимания. *"Один разве глупец может иметь обо всем ясные мысли и представления..."* На самом деле "самые драгоценные понятия, какие вмещает в себе ум человеческий, находятся в самой глубине поля и полумраке...". И "около этих *смутных* идей, которые мы не в силах привести в связь между собою, вращаются *ясные* мысли, расширяются, развиваются, возвышаются".

В ряду этих удивительных "ясных" мыслей, выросших на почве "смутных идей", первое место занимает уважение к старине. "Старые учреждения, старые предания, старые обычаи — великое дело". С этим теснейшим образом связана вера, значение которой бесконечно выше разума. "Абсолютная истина доступна только вере". Но в чем, однако, заключается вера? С одной стороны, в *легенде*, в которой простой, неиспорченный ум народа "чует глубокую истину, абсолютную истину идеи и чувства, — истину, которой не может дать никакой самый тонкий и художественный критический анализ фактов". Наипаче же вера выражается в *церковном обряде*, и в приверженности к обрядности Победоносцев видит главный залог благоденствия России. Совсем не беда, что "наше духовенство мало и редко учит", что оно "только служит в церкви и исполняет требы". Совсем не беда, что в "иных глухих местностях" народ не понимает ничего ни в словах службы церковной, ни даже в *Отче наш*. В общем, народ наш невежда в своей вере, "исполнен суеверий", а духовенство "грубо, невежественно, бездейственно". Но все это, прописывает Победоносцев курсивом, явления *"несущественные"*, раз "остается служба церковная". Само собою разумеется, что Победоносцев находит вполне естественным и законным то, что человек верующий "считает своим долгом не только исповедовать открыто свое учение, но в случае нужды и насильно навязывать его другим...".

Таковы основные черты страшного миросозерцания человека, который злым духом носился над всем, что предпринималось в области государственного управления после 1881 года. И если историки западноевропейской реакции времен Священного Союза называют ее эпохой Меттерниха, то и на долю Победоносцева должна выпасть печальная честь дать свое имя самой беспросветной из реакций, когда-либо пережитых русской общественностью.

Было бы, однако, близоруко смотреть на победоносцевщину исключительно как на светогасительство, ретроградство и т. д., на его ничем не прикрытую войну с просвещением как на проявление какого-то архаизма в мышлении и чувствовании. Нет, Победоносцев далеко не был так архаичен. Этот "великий инквизитор", как его справедливо называли, потому что, несомненно, подобно "великому инквизитору" легенды Достоевского, он бы и самого Христа не пощадил во имя церковности, этот для инаковерующих новый Торквемада был, однако, в известной степени не только "архаист", но и "модернист", сын века, а его миросозерцание своего рода "fin du siècle"[1].

Вспомним хотя бы то, что, ввиду несомненности факта, критика и в то время осмелилась указать на чрезвычайно пикантное обстоятельство, если принять во внимание, что речь шла об обер-прокуроре синода: в "Московском сборнике" Победоносцева оказался длинный ряд дословных заимствований, конечно, без указания источника, из кого же? Из... Макса Нордау. Несомненно, что есть некий контакт между Победоносцевым и худшими сторонами злых парадоксов Ницше, их презрения к "слюнявой" идеологии, их брезгливого отношения к демократии, их пренебрежения к завоеваниям положительной науки. А больше всего Победоносцева роднит с Ницше решительность в стремлении к полной переоценке всех установившихся ценностей. В презрении к разуму Победоносцев тоже совсем не был архаичен. Кто из тех, которые в 1880-х и 1890-х годах с таким торжеством возвещали о "банкротстве науки", не подписался бы под приведенным выше положением победоносцевского "Московского сборника": "Самые драгоценные понятия, какие вмещает в себе ум человеческий, находятся в самой глубине поля и полумраке. Около этих-то *смутных* идей, которые мы не в силах привести в связь между собою, вращаются *ясные* мысли, расширяются, развиваются, возвышаются". И только оттого, что так устала мысль века от позитивизма и всякой иной положительности и ясности, и осмелел так Победоносцев. В себе-то Победоносцев давно таил свое рафинированное изуверство. А теперь оно только получило огласку, потому что время было подходящее.

Люди, близко знавшие Победоносцева в 70-х годах, говорили тем, которые возмущались реакционерами типа Дмитрия Толстого: вот погодите, не дай Бог станет у руля Победоносцев, тогда вы узнаете, что́ такое реакция. Но в 70-х годах победоносцевщина еще не имела почвы для полного своего выявления, еще была в обществе сила сопротивления. Начиная с 1881 года эта сила сопротивления исчезла не только во внешних проявлениях, но и в самой глубине общественного сознания. Было бы не только односторонне, но и наивно сводить торжество победоносцевщины к личности Победоносцева и тех, которые творили волю "великого инквизитора". Всякий народ заслуживает то правительство, которое он имеет, и никогда мрачный гений Победоносцева не восторжествовал бы, если бы ему не пришло на помощь то, что и в обществе, под влиянием крушения недавно столь острых надежд, началась та же самая коренная переоценка всех ценностей, выразившаяся на первых порах в формах исключительно реакционных. И я потому выше назвал реакцию 80-х годов самой страшной из всех русских реакций, что она была не только бюрократическая, но и общественная. Если страшна была так называемая даже самыми консервативными историками "бешеная" реакция 1848—1855 годов, то все же это была реакция только правительственная. Жестоко напугав и устрашив российского обывателя и читателя, она не отравила души его. Реакция, наступившая в середине 1860-х годов, уже отчасти захватила и общество. Перепугался быстроты российского прогресса средний русский обыватель и стал прислушиваться к голосу переменившего дирекцию Каткова. Но и эта, хотя до известной степени общественная, реакция захватила только "отцов", только наименее активные элементы. В 1880-х же годах не только средний обыватель спрятался в подворотню, но и произошла печальная перемена в настроении самых высоких духом слоев русской интеллигенции. Крушение надежд путем активного воздействия достигнуть осуществления демо-

[1] "Конец века" *(фр.)*.

кратических идеалов ведет за собою не только уныние, но и разложение прежней демократической программы. Правда, как мы увидим дальше, это разложение всего менее повело к крушению. Напротив того, в пересмотре старой программы русский демократизм приобрел источник новой силы, который вскоре привел к небывалому расцвету. Но покамест, в 80-х годах, порыв к самопожертвованию, жажда правды, тоска по идеалу начинают исчезать в самой чуткой части русского общества — учащейся молодежи. Она теперь не только в значительной части своей охладевает к идеям высшего порядка, но почти демонстративно превращается в буйных буршей, которые в дни университетского праздника производят уличные скандалы, врываются в рестораны и публичные дома, нарушают порядок на театральных представлениях. Происходит характерная перемена в распределении ролей между "отцами" и "детьми". "Отцы" 80-х годов, которые в 60-х годах были "детьми" и в житейской борьбе не растеряли идеалов молодости, высмеиваются теперь своими "детьми"-восьмидесятниками, "трезво" относящимися к задачам жизни вообще и своей благополучной житейской карьере в частности. Отец-идеалист и сын — грубый практик становятся излюбленными типами отзывчивых на злобу дня романов Боборыкина и других бытописателей.

И глубоко, конечно, должно было быть уныние, которое овладело и "отцами" и всеми вообще нравственно чуткими людьми при этом зрелище торжества зоологии над идеологией.

От уныния один шаг к апатии. И только на этой-то почве, с одной стороны, упадка общественного чувства, а с другой - отчаяния и апатии могла распуститься пышным цветом победоносцевщина. Скоро пройдет апатия, скоро возродится общественное чувство — и повалится тогда победоносцевщина, сама по себе лишенная каких бы то ни было творческих сил.

Но покамест то, что́ должно назвать "победоносцевским периодом" русской истории, сказывалось в самых разнообразных формах, то безусловно печальных, то таивших в себе творческие зародыши какого-то обновленного, лучшего будущего. Тут чувство глубочайшей тоски, окрасившей собою творчество Чехова; тут буддийская проповедь "непротивления злу" и совсем уже пошлая "абрамовщина" — проповедь "малых дел"; тут узкотенденциозное возрождение традиций "чистого искусства" в поэзии и критике, преклонение недавнего ученика Надсона—Мережковского перед мистической природой самодержавия и наивная радость пророка нового искусства Александра Бенуа по поводу того, что в 80-х годах все "мало-помалу охладели к *суетным* вопросам политики". Но тут же на развалинах побежденного "активного народничества" нарождается идея "освобождения труда" на началах, которым в самом ближайшем будущем предстоит колоссальная роль в истории России. Тут всеобщее внимание к метафизике вообще и Владимира Соловьева в частности, но тут и подготовление умов к восприятию экономического материализма с его чисто механистическим миросозерцанием.

Вся эта пестрая смесь грубого отказа от идеологии вообще с потребностью создания иной идеологии делает 1880-е годы и начало 1890-х годов прелюдией того движения, которое выше определено как русский неоромантизм. Реакционные периоды не раз являлись в истории эпохами сосредоточения мысли и чувства, эпохами благодетельного раздумья над совершенными ошибками и плодотворной синтетической работы.

VIII

Чехов

В художественной литературе психология периода крушения старой идеологии сказалась особенно ярко в творчестве Чехова.

В задачи настоящего очерка совершенно не входит давать сколько-нибудь исчерпывающую характеристику сложного, как у всякого большого писателя, духовного облика Чехова, который органически относится к истории литературы XIX века. Здесь будет уместно отметить только то, что непосредственно связывает Чехова с настроениями 80-х годов, как прелюдии к нарождению неоромантизма.

В творчестве Чехова иные склонны видеть исходный пункт, с которого начинается новая полоса истории русской литературы, сменившая собою период деятельности плеяды 40-х годов. Это не так. В гораздо бо́льшей степени Чехов должен быть назван блестящим завершением традиций великой плеяды. С. А. Андреевский когда-то назвал Чехова литературным "дофином",

писателем, еще не вполне достигшим высокого мастерства предшественников своих, но имеющим все шансы взойти на литературный престол. Надежды сбылись. С каждым годом становится все яснее и яснее, что Чехова прямо следует причислить к великим писателям русским. Он — царственный брат Толстого, Достоевского, Тургенева. И вот я хотел бы подчеркнуть, что он именно брат, родственник, представитель старой литературной династии. Между Чеховым и Тургеневым, между Чеховым и Толстым связи самые кровные. А то, что называется "новыми течениями", — аморальная полоса Бальмонта, Брюсова, Сологуба с их индивидуализмом и "солипсизмом", с нею Чехов почти не имел точек соприкосновения. И если еще надо отметить, что в чеховском театре есть известный налет неоромантизма метерлинко-ибсеновского пошиба, то в общем Чехов всеми фибрами своей тоскующей души в великом прошлом, и нового в нем только то, что он был свободен от какой бы то ни было партийной узости и прямолинейности.

Достоевский сказал про себя и своих литературных сверстников: "Все мы вышли из гоголевской "Шинели".

То есть из восклицания Акакия Акакиевича "ведь я же брат ваш!", выслушав которое так присмирела сразу вся потешавшаяся над ним канцелярская компания и читающая публика с нею вместе.

Из этого же коренного, основного настроения всей классической литературы нашей, из яркого сознания своей вины пред забитым и маленьким человеком вышел и Чехов. И этого одного достаточно, чтобы провести непроходимую разграничительную черту между Чеховым и печальным "солипсизмом" новой эпохи.

И что очень важно — сказалось это в Чехове вполне инстинктивно, там, где о какой бы то ни было тенденциозности не только не могло быть речи, а совсем наоборот, всякая тенденциозность прямо исключалась. Я говорю об "юмористике" Чехова.

Было время, когда литературную деятельность Чехова принято было делить на две, будто бы совсем ничего общего между собою не имеющие половины, на период *Чехова*-Чехонте и на деятельность позднейшую, в которой даровитый писатель освобождается от приспособления к вкусам и потребностям читателя мелкой прессы. Для такого деления есть известные основания, но формальные по преимуществу. Стоит только несколько глубже и внимательнее присмотреться к рассказам Чехонте, чтобы и в этих наскоро набросанных эскизах усмотреть печать мастерства большого Чехова и всех особенностей его тоскующего дарования. Непосредственной "юмористики", физиологического, так называемого "нутряного", смеха мы тут не очень-то много найдем. Правда, нет недостатка в анекдотичности и даже прямом шарже, вроде, например, "Романа с контрабасом", "Винта", "Смерти чиновника", "Драмы", "Капитанского мундира" и др. Но, за исключением разве только "Романа с контрабасом", едва ли есть у Чехонте хотя бы один рассказ, сквозь шарж которого ярко не пробивалась бы не только психологическая и жизненная правда, но и глубочайшая симпатия к Акакиям Акакиевичам разных наименований. В действительности захиревший портной, получив вместо денег от заказчика побои ("Капитанский мундир"), может быть, и не восхитится по такому случаю широтою истинно барской натуры, но психологическая основа — рабское благоговение перед барством и желание хоть как-нибудь быть прикосновенным к этому обаятельному миру — схвачена удивительно глубоко. Не умрет также в действительности чиновник от того, что начальник в ответ на его чрезмерно угодливые и надоедливые извинения за то, что он нечаянно плюнул в сторону начальника, в конце концов крикнул ему: "Пошел вон!". Но забитость мелкого чиновника, для которого сановник в полном смысле слова — какое-то высшее существо, опять-таки схвачена в этом шарже в самой своей основе. Во всяком случае, основной тон "юмористики" мрачный и безнадежный. Пред нами развертывается ежедневная жизнь во всем трагизме своей мелочности, пустоты и бездушия. Отцы семейств, срывающие на близких всякого рода неприятности по службе и карточным проигрышам, взяточничество провинциальной администрации, интриги друг против друга представителей интеллигентных профессий, пошлейшее пресмыкательство пред деньгами и власть имущими, скука семейной жизни, грубейший эгоизм "честных" людей в обращении с "продажными тварями" ("Анюта", "Хористка"), безграничная тупость народа ("Злоумышленник", где мужик чуть не произвел крушение поезда, отвинтив от рельсов гайку, чтобы сделать грузило для удочки, и, привлеченный к ответственности, никак не может понять, чем

он тут провинился), полное вообще отсутствие нравственного чувства и стремления к идеалу — вот та картина, которая развертывается перед читателем "веселых" рассказов Чехонте. Даже из такого невинного сюжета, как мечты о выигрыше 75 000 руб. ("Выигрышный билет"), Чехонте сумел сделать канву для тяжелой картины отношений размечтавшихся о выигрыше супругов. И уже прямо Достоевским отзывается превосходнейший рассказ "Муж", один из перлов чеховского творчества. Здесь на каких-нибудь четырех страничках во всем своем ужасе обрисована психология злобного, погрязшего в житейской скуке существа, испытывающего чисто физические страдания, когда он видит, что близкие ему люди способны забыться и на мгновение унестись в какой-то иной, радостный и светлый мир. А сколько глубокого трагизма в другом превосходном рассказе Чехонте — "Тоска", мрачном и трогательном в одно и то же время, рассказе о том, как у старого извозчика умер взрослый сын, как он все искал, кому бы поведать свое горе, да никто его не слушал. И кончается эта картинка людского одиночества тем, что бедный старик изливает душу перед безмолвной лошадкой своей.

И вот в таких-то, почти инстинктивных, проявлениях внутреннего существа своего — ибо как иначе назовете вы наспех написанный газетный рассказ — Чехонте начальных лет своей "юмористической" деятельности и показал свое чисто органическое родство с великими заветами классического периода новой русской литературы. С аморализмом русского "декадентства" тут нет ни малейших точек соприкосновения.

Что касается художественных приемов, то в них есть черты, сближающие Чехова с особенностями символической полосы конца XIX века. Так, ослабление эпического элемента и живопись намеками, создающими "настроение", и особенно схематичность — все это черты, характерные и для нашего символизма.

Но Чехов все-таки и в этих свойствах своего повествования (о театре Чехова я сейчас не говорю) не перестает быть реалистом. Тут мы просто имеем дело с необыкновенно высокого достоинства сжатостью. Некоторые критики хотят чисто механически связать чеховскую сжатость с тем, что он начал писать в мелких листках, где требуется маленький объем, чтобы все уместилось в одном номере. Но близорукость этого сопоставления станет очевидной, когда мы припомним, что в конце концов сотрудничество Чехова в мелких изданиях длилось не более 5—6 лет. С тех пор он писал еще целых 20 лет, а сжатость и схематичность все время оставались главным свойством художественной манеры Чехова. Относительно "большие" вещи Чехова, например "Степь", — не что иное, как собрание отдельных сцен, объединенных только внешним образом.

Источник чеховской сжатости и схематичности совсем иной и органически связан с особенностями его способа изображения, ничего общего с нарочитою туманностью и неопределенностью символизма не имеющими.

Дело в том, что Чехов никогда не исчерпывает свой сюжет всецело и всесторонне. Будучи реалистом по стремлению давать неприкрашенную правду и имея всегда в запасе огромнейшее количество беллетристических подробностей, Чехов, однако, рисует всегда только контурами и схематично, то есть давая не всего человека, не все положение, а только существенные их очертания. Тэн у рассматриваемых им писателей старается уловить их faculté maîtresse[1], Чехов это делает по отношению к каждому из своих героев и выдвигает в нем только то, что ему кажется в данном человеке характерным и преобладающим. Чехов почти никогда не дает полной биографии своих героев, он берет их в определенный момент их жизни и отделывается двумя-тремя словами от прошлого их, концентрируя все внимание на настоящем. Он рисует, таким образом, не столько портреты, сколько силуэты. Оттого-то его изображения так отчетливы, в них нет того, что не относится к непосредственной цели повествования. И одной этой отчетливости достаточно, чтобы совершенно отделить чеховскую манеру от туманности, неопределенности, смутности символизма. Чехов всегда бьет в одну точку, никогда не соблазняясь второстепенными подробностями. Отсюда сила и рельефность чеховской живописи при всей неопределенности тех типов, которых он, по преимуществу, подвергает своему психологическому анализу. И если к этому прибавить замечательную колоритность чеховского языка, обилие метких и ярких слов и определений, то станет очевидным, что ему много места и не нужно. Все, что Чехов пишет, — это своего рода

[1] Преобладающее свойство *(фр.)*.

густой художественный ликер, который можно пить только небольшими глотками.

И только в театре Чехова, как я уже сказал, чувствуется связь его с новыми литературными течениями. Я не говорю, конечно, здесь о первых непритязательно-забавных вещицах Чехова, из которых не сходят со сцены "Медведь" и "Предложение". Но большие пьесы Чехова создались под несомненным влиянием Ибсена. Это пьесы "настроения" по преимуществу.

Стоит, однако, вспомнить лучших, вдохновенных комментаторов чеховского театра — московскую труппу Станиславского, чтобы увидеть, что это символическое "настроение" создавалось главным образом совершенством, подчас даже утрированным, чисто реалистической постановки.

Существенным отличием Чехова-Чехонте от Чехова второго периода является только сфера наблюдения и воспроизведения. Чехонте не шел дальше мелочей обыденного, заурядного существования тех кругов общества, которые живут элементарной, почти зоологической жизнью. Но когда критика подняла самосознание молодого писателя и внушила ему высокое представление о благородных сторонах его тонкого и чуткого таланта, он решил подняться в своем художественном анализе, стал захватывать высшие стороны жизни и отражать общественные течения. И на общем характере всего дальнейшего творчества Чехова, начиная со "Скучной истории" (1889), ярко сказалась та мрачная полоса отчаяния и безнадежной тоски, которая в 80-х годах охватила наиболее чуткие элементы русского общества.

Насквозь проникнут Чехов сознанием интеллигенции именно 80-х годов, что она совершенно бессильна побороть косность окружающей среды, что безмерно расстояние между ее идеалами, переросшими даже высший расцвет европейской цивилизации, и мрачно-серым, беспросветным фоном живой русской действительности. В этой живой действительности народ еще пребывал в каменном периоде, средние классы еще не вышли из мрака "темного царства", а в сферах направляющих всецело господствовали византийские понятия и вожделения, которые именно в 80-х годах распустились особенно пышным цветом и резко и грубо обрывали традиции и настроения "эпохи великих реформ". Все это, конечно, не было чем-нибудь особенно новым для чутких элементов русского общества, которые и в предшествующий период 70-х годов сознавали всю неприглядность тогдашней "действительности". Но тогда окрылял особенный нервный подъем, который вселял бодрость и уверенность.

В 80-х годах эта бодрость совершенно исчезла и заменилась сознанием своего банкротства пред реальным ходом истории. Отсюда — нарождение целого поколения, часть которого утратила самое стремление к идеалу и слилась с окружающей пошлостью, а часть дала ряд неврастеников, "нытиков", безвольных, бесцветных, проникнутых сознанием, что плетью обуха не перешибешь, силу косности не сломишь, и способных только всем надоедать жалобами на свою беспомощность и ненужность.

Этот-то период неврастенической расслабленности русского общества и нашел в лице Чехова своего художественного историка. Именно историка — это очень важно как для понимания Чехова, которого никак нельзя прямо причислять к писателям, задетым "гражданской скорбью", так и для психологии той общественной полосы, которая воспитала творчество Чехова. Чехов, собственно, отнесся к задаче своих повествований как посторонний, который только наблюдает известное явление и лишь заботится о том, чтобы возможно вернее изобразить его. То, что принято у нас называть "идейным творчеством", то есть желание в художественной форме выразить свое общественное миросозерцание, чуждо Чехову и по натуре его, слишком аналитической и меланхолической, и по тем условиям, при которых сложились его литературные представления и вкусы. В высшей степени характерно, что крупнейший художественный талант не только своего поколения, но и всей литературной полосы, сменившей великую плеяду 40-х годов, Чехов всю свою молодость провел в пошлой атмосфере мелких и оппортунистских изданий. Мы знаем, с какою силою захватывало общественное возбуждение литературную молодежь времен Белинского, мы знаем, с какою страстностью отдавались общественным и политическим интересам литературные поколения 1860-х и 1870-х годов. Но Чехов в лучший период жизни, впечатлениями которого питаешься весь остальной век свой, как бы долог он ни был, Чехов в эти лучшие годы ничего подобного какому-нибудь "идейному брожению" не переживал.

На всем пространстве сочинений Чехова, где, кажется, нет ни одной подробности

русской жизни, так или иначе не затронутой, вы не найдете ни одного описания студенческой сходки или тех принципиальных споров до бела дня, которые так характерны для русской молодежи. Всего этого Чехов лично не видал и потому не описал. Идейной стороной русской жизни Чехов заинтересовался только во второй период своей деятельности, когда мертвая полоса русской общественности закончилась. Но сам он тогда вступил в ту жизненную пору, когда восприимчивость слабеет и "опыт жизни" делает и самые пылкие натуры несколько апатичными в поисках миросозерцания. И Чехов не оставил свою позицию стороннего наблюдателя. Став летописцем и бытописателем духовного вырождения и измельчания нашей интеллигенции, Чехов сам, однако же, не примкнул ни к одному определенному миросозерцанию. Если заняться выяснением того, к какой из наших литературно-общественных партий можно было бы причислить Чехова, то эта задача окажется совершенно неразрешимой. Он одновременно очень близок и к "Новому времени", и к "Русской мысли", а последние годы примыкал даже всего теснее к органу крайней левой нашей журналистики, недобровольно прекратившей свое существование, — марксистской "Жизни". Чехов относится, безусловно, насмешливо к "людям шестидесятых годов", к увлечению земством и т. д., но у него нет ни одной "консервативной" строчки. В "Рассказе неизвестного человека" он сводит к какому-то пустому месту революционное движение, но еще злее выставлена в этом же рассказе среда противоположная. Это-то общественно-политическое безразличие и дало Чехову ту объективную жесткость, с которой он обрисовывал российских нытиков. Такую же неумолимую жесткость, но лишенную всякой тенденциозной враждебности, Чехов проявил и в своем отношении к недавнему предмету литературно-общественного идолопоклонства — народу. В русской литературе нет более мрачного изображения крестьянства, чем те полузвери, которых Чехов описал в своих знаменитых "Мужиках". Ужасно также полное отсутствие нравственного чувства в тех вышедших из народа людях, которые изображены в другом chef-d'oeuvr'e[1] Чехова — "В овраге". Но рядом с ужасным Чехов умеет улавливать и поэтические движения народной жизни, и так как одновременно Чехов самым беспощадным образом рисует "правящие классы", то и самый пламенный демократизм видит в беспощадной правде Чехова только частное проявление его всеобщего пессимистического взгляда на людей.

А пессимизм этот, рожденный тусклой мглой безвременья, действительно принял ужасающие размеры. Художественный анализ Чехова как-то весь сосредоточился на изображении бездарности, пошлости, глупости российского обывателя и беспросветного погрязания его в тине ежедневной жизни. Чехову ничего не стоит уверять нас в "Трех сестрах", что в стотысячном городе не с кем сказать человеческого слова и что даже уход из него офицеров кавалерийского полка оставляет какую-то зияющую пустоту. Бестрепетно заявляет Чехов в "Моей жизни" устами своего героя: "Во всем городе я не знал ни одного честного человека". Двойной ужас испытываешь при чтении превосходнейшего психологически-психиатрического этюда "Палата № 6". Сначала — при виде тех чудовищных беспорядков, которые в *земской* больнице допускает герой рассказа, бесспорно лучший человек во всем городе, весь погруженный в чтение, доктор Андрей Ефимович. А затем — когда оказывается, что единственный человек с ясно осознанными общественными идеалами — это содержащийся в палате № 6 сумасшедший Иван Дмитриевич. А какое чувство беспросветной тоски должно нас охватить, когда мы знакомимся с интимной жизнью знаменитого профессора, составляющей содержание "Скучной истории"! Как заманчива эта жизнь снаружи! Знаменитый медик с европейским именем, прекрасный профессор, не только сообщающий своим слушателям специальные сведения, но и расширяющий их умственный горизонт широкими, философскими обобщениями; человек, чутко относящийся к задачам общественно-политической жизни, друг Кавелина и Некрасова, наконец, человек идеально-бескорыстный и самоотверженный в сношениях со всеми, кому приходится иметь с ним дело. Словом, если судить по внешним признакам, то одной этой фигуры достаточно, чтобы поколебаться относительно того, действительно ли уж так безграничен пессимизм Чехова. Но в том-то и дело, что за внешнею заманчивостью кроется страшная внутренняя драма; тем-то история и "скучная", что знаменитый

[1] Шедевре *(фр.)*.

профессор пришел к сознанию, что жизнь его в результате дала нуль. В семейной жизни его заели пошлость и мещанство жены и дочери, а в своей ученой деятельности он с ужасом открывает полное отсутствие "общей идеи". И выходит, таким образом, что если нашелся вполне порядочный человек, то он либо сумасшедший, либо сознающий бесцельность своей жизни. А рядом торжествуют хищники и себялюбцы. Какая-нибудь мещаночка в "Трех сестрах", жена, дочь и зять профессора в "Скучной истории", злая Аксинья из "В овраге", профессорская чета в "Дяде Ване", Треплев и его возлюбленная в "Чайке" и множество других "благополучных россиян". И даже не одни хищники и себялюбцы, а просто люди со сколько-нибудь определенными стремлениями, как, например, превосходнейший тип "человека в футляре" — учитель гимназии Беликов, который весь город заставил делать разные черносотенные гадости только потому, что определенно ставил свои требования. А брезгливые "порядочные" люди подчинялись, потому что не хватало силы характера сопротивляться.

Есть, однако, пессимизм и пессимизм. Нужно разобраться и в чеховском пессимизме, нужно непременно отделить его не только от того расхожего пессимизма, который, относясь насмешливо к новаторству как к мальчишескому "идеальничанию", столь близко соприкасается с апофеозом буржуазного "благоразумия". Если, как выше было указано, Чехов так жестко относится к нытикам победоносцевского безвременья, если он не мечет для их оправдания громов против засасывающей силы "среды" и т. д., то он относится вместе с тем и без всякой враждебности к тому кругу идей, из которого исходили наши Гамлеты, пара на грош. Если мы для иллюстрации отношения Чехова к обанкротившимся интеллигентам 80-х годов возьмем наиболее известный тип этого рода — Иванова из драмы того же названия, то какой мы из него должны сделать вывод? Нимало не тот, что не следует быть новатором, что не следует бороться с рутиною, что не следует вступать в борьбу с общественными предрассудками и т. д. Нет — драма только констатирует, что таким слабнякам, как Иванов, новаторство действительно не по силам. Сам же Иванов проводит параллель между собою и работником Семеном, который хотел похвастать перед девками силою, взвалил на себя два огромнейших мешка и надорвался. Только это-то бессилие неумолимо и подчеркивает Чехов, и это чрезвычайно важно для уразумения истинной сущности духовной личности Чехова и для правильного понимания его "пессимизма". Это не пессимизм таких "трезвых" писателей, как Писемский, или многих из французских реалистов. У Писемского и французских реалистов одно только злое, а главное, спокойное констатирование, а у Чехова все же чувствуется проникновенная тоска по лучшему, по чему-то хорошему и светлому. Было время, когда Чехова обвиняли в глубоком равнодушии. Михайловский ярче всех формулировал этот упрек, сказав, что Чехов с одинаковым хладнокровием "направляет свой превосходный художественный аппарат на ласточку и самоубийцу, на муху и слона, на слезы и воду". Эти упреки должны быть отброшены. И тот же Михайловский проницательно усмотрел в "Скучной истории" "авторскую боль". Теперь, когда перед нами весь ансамбль творческой деятельности художника, совершенно ясно, что если у Чехова и нет определенного общественного миросозерцания, если у него не было определенных *идеалов*, то у него все-таки была несомненная *тоска по идеалу*. Он, несомненно, потому ко многому относился отрицательно, что у него очень большие нравственные требования. Он не создает положительных типов, потому что не может довольствоваться малым. Если, читая Чехова, и приходишь в отчаяние, то это все-таки отчаяние облагораживающее, потому что поселяет глубокое отвращение к мелкому, пошлому, потому что срывает покровы с буржуазного благополучия и вызывает презрение к отсутствию нравственной и общественной выдержки.

В этом смысле чеховское уныние было началом творческим и стало одним из ферментов того великого брожения, того великого прилива бодрости, которым знаменуется конец победоносцевского периода.

IX

Поэзия восьмидесятых годов

Яркий материал дает творчество Чехова для ознакомления с психологией 80-х годов. Но еще показательнее, может быть, настроение поэзии этого переходного десятилетия. В нытиках Чехова определенно

сказалось утомление от боевых настроений, со времен Белинского безраздельно владевших душами русских интеллигентов, но все же не замирала дума об устроении земной юдоли. А поэзия талантливейшего из поэтов, выдвинутых 80-ми годами, — **Фофанова** была уже прямым уходом от земли. Она представляет собою редкий образчик творчества, почти отрешенного от условий места и времени.

В известном эпиграфе первого сборника его стихотворений Фофанов говорит о себе:

Звезды ясные, звезды прекрасные
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.
И цветы, опьяненные росами,
Рассказали ветрам сказки нежные —
И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.
И земля, под весенними ласками
Наряжаяся тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу, безумно влюбленную.
И теперь, в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные,
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки, задумчиво чудные.

Эта высокопоэтическая автобиография вполне точно дает указание источников творчества Фофанова. Как поэт, он, несомненно, человек не от мира сего, живущий в своем особом мире неясных видений и смутных настроений, решительно ничего общего не имеющих с той реальной обстановкой, среди которой он вырос. Если он часто говорит о цветах, о садах, о лесах, то это все понятия почти отвлеченные, без тех более точных признаков, которые сообщают индивидуальность описанному предмету. О никогда не виданном юге он говорит несравненно чаще, чем о родной северной природе. В его стихах почти нет ни русской природы, ни русской истории, ни русского быта. Отрешенность Фофанова от среды так велика, что даже в переложениях разных легенд и сказаний он почти никогда не берет русских сюжетов, а удаляется далеко за море, в какую-нибудь Японию, в Палестину, Скандинавию, в сказочное царство царевича Триолета и т. д., потому что это освобождает его от обязанности описывать точно и определенно и дает возможность ограничиваться только общими, смутными контурами. Сам язык этого сына и внука крестьянина, в чисто художественном отношении прекрасный, не имеет в себе ничего специфически русского, в аксессуарах его нет русских поверий и русского быта, в его видениях реют только эльфы, феи, мелькают заморские царевичи, рыцари и т. п. Отсюда чрезвычайная нарядность его поэтического стиля, переходящая в крайнюю вычурность в стихотворениях неудачных.

При полной отрешенности своей от интересов реальной жизни Фофанов, само собою разумеется, чужд каких бы то ни было "тенденций" и — что очень важно для уразумения его творчества — не принадлежит ни к каким литературным лагерям. Если, по общему складу его поэзии, его зачисляют в школу "чистого искусства", то вместе с тем, однако, в нем нет и следа того безусловно тенденциозного и, несомненно, полемического убегания от "гражданских" тем, которое составляло характерную черту представителей школы "искусства для искусства". Напротив того, подчас Фофанов, в те редкие минуты, когда он "спускается на землю", говорит и о "вздохах нищеты больной", и сочувственно относится к тому, что муза, которая прежде "не внимала крику человеческих страстей", теперь "братства, мира и свободы вкруг бросает семена" и стала "гением прекрасным пробираться на чердак". Отсутствие тенденциозности в Фофанове находится в тесной связи с тем, что он — яркий представитель почти бессознательного творчества, отдающегося песнопению, по немецкой эстетической формуле: Wie der Vogel singt[1]. Отдельные образы и рифмы как бы сами собою у него складываются, и часто стихотворения у него создаются и обусловливаются не содержанием, а музыкальными особенностями того размера, который его в данный момент пленил. Это сказывается в том, что Фофанов совершенно лишен способности отделывать свои стихотворения, и сборники его полны поразительных недостатков и прямых курьезов. Все указанные особенности придают поэтической деятельности Фофанова характер очень своеобразный, но далеко не к выгоде общего впечатления. Одаренный от природы, безусловно, оригинальным и самобытным талантом, который, при бóльшей выдержанности, можно было бы назвать огромным, владея по временам стихом с высокою виртуозностью, давая отдельные образы редкой красоты и пластичности, Фофанов почти лишен, однако, единства и цельности. Сти-

[1] Поет, как птица *(нем.)*.

хотворения его, в огромном большинстве случаев, — ряд отдельных аккордов, звучных и красивых, но песня получается очень редко.

Вдобавок Фофанову чрезвычайно вредило многописание. Он — самый плодовитый русский лирик, написавший несколько тысяч лирических стихотворений. Такого количества не в состоянии выдержать самое крупное дарование, и неудивительно, что Фофанов так часто впадает в полнейшую банальность, а внимание читателя притупляется, и проходит охота отыскивать редкие перлы в огромной массе в общем очень слабых пьес.

Я начал речь о поэзии 80-х годов с Фофанова и потому, что он, при всех своих недостатках, самый талантливый от природы представитель ее, и потому, что он самый молодой из поэтов, выдвинувшихся в 80-х годах. В молодых писателях дух времени всегда очень показателен, потому что здесь он естественное, органическое проявление его.

Но нельзя не считать очень характерным и то, что в 80-х годах вдруг почувствовали охоту писать поэты, давно уже выступившие, но замолкшие под влиянием равнодушия к тому, что их в поэзии привлекало. К первой категории следует причислить С. А. Андреевского, ко второй Апухтина и Случевского. А сверх того, было чрезвычайно знаменательно особое уважение, с которым теперь стали относиться к таким поэтам, как Полонский, Майков и Фет.

Литературная биография Андреевского характерна. Он начал писать для поэта очень поздно — в 30 лет, и начал притом совершенно случайно — заинтересовавшись одним стихотворением Мюссе, которое ему захотелось передать по-русски. До того он не написал ни одного стиха. Это объясняется тем, что пора юности поэта, по его автобиографическому заявлению, совпала "с разгаром писаревского влияния", которое его "надолго отбросило от прежних литературных кумиров". И только постепенно, начав с переводов, Андреевский перешел к оригинальным стихотворениям. От идей энергического гонителя "эстетики" в недавнем поклоннике Писарева не осталось теперь ни малейшего следа. Уже один эпиграф первого сборника стихотворений Андреевского (1886), взятый у Эдгара По, указывает новое настроение автора: "Beauty is the sole legitimate province of the poem; melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones"[1], то есть красота есть единственно законная область поэзии; меланхолия есть наиболее законное из поэтических настроений — вот во что верит теперь наш поэт. И сборник его есть строгое воплощение этого девиза. В нем нет ни одного стихотворения с общественною подкладкою; поэт прямо сознается, что общественные инстинкты в нем замерли:

В моей груди, больной и грешной,
О злобе дня — заботы нет.

Поэт с горечью относится теперь к своим недавним воззрениям, в которых не видит ничего зиждущего:

Сказали мы себе: мы — дети этой глины
И от плотских забот отныне — ни на шаг!
Довольно веровал и мучился наш предок,
На небо возводя благочестивый взор:
Рассеять мы хотим опасный этот вздор.
Путем анализа и тщательных разведок
С незыблемых святынь покровы сняты прочь,
Открыты в чудесах секретные пружины,
Все взрыто, свергнуто; везде зияет ночь,
Где прежде таяли волшебные картины.

Разорвав с традициями молодости, Андреевский совершенно не стесняется давать в своем сборнике стихотворения, над которыми немало поиронизировал бы в то время, когда насмешки над "фетовщиной" так сильно его увлекали. Вот небольшая пьеска, посвященная... погоде, какому-то неизвестно чем интересному "серому понедельнику", и вот стихотворение, которое недавний последователь Писарева не без определенного бравирования так и называет — "Мадригал":

Склоняюсь пред тобою, как робкий богомолец,
Рука лилейная, прекрасная без колец,
И горько сетую, как поздно, наконец,
В тебе мне встретился желанный образец
Руки, невиданной меж мраморов старинных:
Ни пухлых пальчиков, ни ямочек рутинных,
Но что за линии и что за красота!

Новые настроения всего менее дали запоздавшему поэту бодрости. Вскоре тоже выступят поэты с протестами против прежнего строя русской лиры, но все это будут задорные голоса, которые громко будут говорить о жизни и если не убедят, то увлекут бурностью и жизнерадостностью молодого

[1] "Прекрасное — единственная законная область поэзии; меланхолия — наиболее законная из всех поэтических интонаций" ("Философия творчества") *(англ.)*.

порыва. Не то у Андреевского, выступившего в унылую пору безвременья, в пору одной только ликвидации, лишенной зиждущих начал. Его унылая поэзия настроена на один тон с тоскою Чехова и его нытиков. Усталость красною нитью проходит чрез все его произведения, лирические по преимуществу. Преждевременным старчеством душевным проникнут целый ряд мелких стихотворений Андреевского, в которых описывается, как он "окаменел", как "с грудью холодной" вспоминает он о прошлом, как его "дни старости бесцветно серебрятся", как "вялый и больной" он вступит в "туманы осени дождливой" и т. п. Усталостью же полна наиболее выдающаяся пьеса сборника — "Мрак". Здесь поэт дает полную волю своему отчаянию:

Из долгих, долгих наблюдений
Я вынес горестный урок,
Что нет завидных назначений
И нет заманчивых дорог.
В душе — пустыня, в сердце — холод.
И нынче скучно, как вчера,
И мысли давит мне хандра,
Тяжеловесная, как молот.

Чтоб найти выход из душевного мрака, поэт обращается к своему гению, который вызывает ряд картин когда-то пережитых поэтом впечатлений:

Тени туманные, звуки неясные,
Образы прошлого вечно-прекрасные,
Вечно сокрытые мглой отдаления,
Встаньте из мрака в лучах обновления.
Встаньте без горечи, светло-нарядные,
В жизненном облике, сердцу понятные,
Душу воздвигните силой целебною,
Двигайтесь, образы, цепью волшебною!

Но ничего, кроме горечи, не выносит поэт из этого смотра мертвецов, и по-прежнему у него

...в душе темно и скучно,
И сердце к прошлому беззвучно,
А к жизни холодно, как сталь.

Душевная усталость поэта так велика, что и для переводов и переложений он избирает почти исключительно сюжеты, подходящие к тоскливому настроению его: "Довольно" Тургенева, мрачные "Ночи" Мюссе, наиболее проникнутые сплином и безнадежною тоскою стихотворения По и Бодлера, "Разбитую вазу" Сюлли Прюдона, с ее намеками на разбитое сердце, и т. д.

Такое отсутствие душевной бодрости не могло служить источником творческой продуктивности даже в количественном отношении, и после издания сборника изящные, но с значительною примесью изысканности и деланной щеголеватости стихи Андреевского появлялись в печати крайне редко.

Почти отказавшись от поэтической деятельности, Андреевский с конца 1880-х годов хотя редко, но всегда заметно и интересно выступал с небольшими изящными и содержательными критическими этюдами и литературными портретами.

Они очень интересны для истории эволюции русской критики, и я еще вернусь к ним в особой статье об этой эволюции в III томе настоящего труда. Покамест скажу только о них, что они дополняют общий литературный облик Андреевского и вместе с тем весьма показательны для характеристики переходной эпохи 80-х годов. Это еще только возврат к старому и протест против крайностей 60-х годов, но в то же время тут и подготовка к полной переоценке всех ценностей, которой знаменуются годы расцвета русского неоромантизма. Андреевский никогда не примыкал к "новым течениям", никогда не был ни "декадентом", ни "модернистом". Но в переоценке ценностей он принял участие немалое.

Сильной стороной этюдов Андреевского является то, что они написаны не только "по поводу", как это часто бывает в нашей критике, но действительно задаются целью прежде всего обрисовать духовный облик разбираемого писателя. И Андреевскому часто удается такая задача, когда дело идет о писателе, в большей или меньшей мере душевно созвучном критику-поэту. Так, ему принадлежит честь обратного водворения на высокое место почти забытого Баратынского, хотя при этом критик вступает в совершенно неправильную полемику против Белинского, якобы умалившего значение Баратынского. Очень интересны этюды о Тургеневе и Лермонтове. Серьезной заслугой в свое время (1888) был этюд о "Братьях Карамазовых". Это одно из первых проявлений того нового и чреватого последствиями понимания Достоевского, которое в 90-х годах сменило прежнее, в общем довольно элементарное истолкование сложнейшего творчества автора "Преступления и наказания". Вполне остаться в пределах непосредственного истолкования рассматриваемого писателя, однако, не удается Андреевскому. Слишком для этого он полон вражды к некогда

увлекавшей его писаревщине и вообще к публицистическим стремлениям русской литературной мысли. И сплошь да рядом истолкование Андреевского принимает полемически-одностороннее направление. Так, Тургенев для него только "задумчивый поэт земного существования", и именно тому, что он — "поэт", Андреевский придает решающее значение при оценке Тургенева, в творчестве которого будто бы "преобладающая задача — искание красоты". В Лермонтове Андреевский видит только "гордого человека", "огорченного своим божественным происхождением", который, раз услыхав "звуки небес", уже никогда не имел интереса к "скучным песням земли". Поэтому он считает "фальшью" всякое желание связать Лермонтова с условиями его времени и даже в "Думе" видит "укор, который можно впредь до окончания мира повторять всякому поколению". При общей вражде критика ко всякого рода "гражданственности" Андреевский, естественно, должен относиться отрицательно к Некрасову. И этюд о нем так и начинается: "Спорный поэт". Затем, однако, критик категорически говорит и о "необычайной даровитости" Некрасова, и о том, что поэзия его была "горячей и *грозной* проповедью", что он "является истинным поэтом в тех случаях, когда излагает народные поэмы народным говором", что даже в сатирах его есть стихи, которые "могут быть названы вечными" и "по художественной правде равны лучшим пушкинским строкам". И в результате читатель приходит к выводу, что Некрасов, совершенно бесспорно, поэт очень большой. Всего менее удался Андреевскому Гаршин. Внешне он анализирует его очень верно, и *скелет* творчества автора "Красного цветка" намечен у него вполне правильно, но души скорбного страдальца критик не уловил. Та жгучая тоска раздвоения, в котором лежит тайна неотразимого обаяния повестей Гаршина, совсем не затронула комментатора с его равнодушием и порою даже враждою к общественности. Андреевский анализирует героические стремления гаршинского творчества с тем же спокойствием, с каким разбирает технические детали гаршинской манеры, и удивительно ли, что и читатель разбора доканчивает статью без всякого волнения? И это отсутствие страсти, это часто очень тонкое, но вместе с тем холодноватое и суховатое анализирование вполне гармонируют с его нарядно-скорбной и усталой поэзией и сливаются в один общий литературный облик: Андреевский и поэт, и критик — "для немногих".

Зато неожиданно стал поэтом весьма многих **Апухтин**, и это во многих отношениях очень характерно для 80-х годов.

Литературная деятельность Апухтина сложилась своеобразно. Несмотря на то что помещенные в "Современнике" 1859 года десять стихотворений Апухтина обратили на себя самое лестное внимание Тургенева и Некрасова, он уже в самом начале 60-х годов понял, что его чуждая всякой общественности поэзия не ко двору теперь, и исчез со страниц журналов на целых двадцать лет. И только в 80-х годах, когда в общественной психологии произошел поворот, Апухтин почувствовал настоящий прилив творчества. В 1885 году Апухтин, почти неизвестный большой публике, выступает с поэмой "Год в монастыре", которая настолько заставила говорить о нем, что обеспечила крупный успех собранию его стихотворений, появившемуся через год.

Апухтин — поэт исключительно одних только интимных переживаний и органически чужд всему, что переходит за пределы чисто личной жизни. Он теоретически считал себя приверженцем "чистого искусства", но если он буквально весь свой век пел "ласку милой", то не потому, что намеренно избегал других мотивов, а потому, что всем остальным решительно не интересовался. В той же мере, в какой он был чужд общественности, он был чужд и интереса ко всякого рода "проклятым вопросам". Даже в сфере религиозности он сам так определял свою "разбитую жизнью душу":

> Нет в тебе теплого места для веры,
> И нет для безверия силы в тебе.

И в том, что он равнодушен к злобе дня и высшим вопросам бытия, Апухтин не видит ни заслуг, ни проступка, а просто факт, которым не бравирует, но которого и не стыдится. Апухтин выгодно отличается от других поэтов, выступавших в 1880-х годах под флагом "чистого искусства", тем, что в нем нет ничего воинствующего. Он вообще совсем не думает о том, к какому "лагерю" примыкает, и просто дает исход тому, что накопилось у него на душе. И оттого, как ни крошечны размеры поэтических владений Апухтина, он сумел и в них

дать образчики истинной поэзии. Если вообще к кому-нибудь из dii minores[1] русского Парнаса применимо самоопределение Мюссе: "Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans *mon* verre"[2], то это именно к Апухтину. Из всей обширной области лирического поэта Апухтин избрал себе самый крошечный уголок, в котором зато он уже полноправный хозяин. Значительнейшая часть его творчества посвящена изображению любовных чувств светского человека, слегка разочарованного, слегка меланхоличного и уже несколько состарившегося. Это упорное служение "любви" имеет, однако же, очень мало общего со страстностью. Не ищите тут бурных чувствований южанина: в жилах автора "Года в монастыре" течет северная кровь, с ее органическим расположением к меланхолии и самопожертвованию. Тот поэт, изображение чувств которого проходит через все стихи Апухтина, не нуждается даже в разделенном чувстве.

В общем, Апухтина следует назвать певцом любви неудавшейся, потому ли, что условия жизни стали поперек, или по другим причинам, но, во всяком случае, неудавшейся. Трагедий особенных при этом не происходит: ведь место действия — лимфатическая среда "большого света". Но сердце все-таки разбивается и у светских людей, и вот психологию такого разбитого светского сердца и избрал своею главною специальностью Апухтин. Это не могло не наложить отпечатка тихой грусти и на весь сборник его стихов. Однако в грусти Апухтина нет ничего, напоминающего заправский пессимизм. Апухтин грустит не столько оттого, что мир плохо устроен, сколько оттого, что не всякому удается вкушать сладость бытия. А весьма часто меланхолия Апухтина есть не что иное, как осеннее чувство, сознание того, что жить осталось недолго, молодость прошла и впереди только скучная старость.

Крупнейшее произведение Апухтина — поэма "Год в монастыре". Это чисто светская трагедия, психологически, однако же, отразившая настроения всего вообще "чеховского" периода 80-х годов, с его безвольностью и безличностью. Герой — "пораженный боец", бежавший из "вражеского стана" большого света в монастырь залечивать душевные раны поруганного и оскорбленного чувства. Назначен день пострижения, читатель готовится к тому, что перед ним разыграется трагедия ухода из мира человека, в душе которого, как с большим искусством показывает автор, всего менее замерли инстинкты и живет жгучая потребность любви. Однако за несколько часов до торжественного обряда герой получает "пять строк всего" от *нее*. "Она меня зовет" — и этого достаточно, чтобы все пошло насмарку. Его ждет подвижничество гораздо более тяжелое, чем монастырское: отдать себя всецело устройству житейского благополучия той бесцеремонной особы, которая без всякого стеснения им играет. И он идет на такой крайне показательный для характеристики времени подвиг. Талант автора сказался именно в выборе этого по-своему, несомненно, высокого, но в такой же степени вместе с тем и анемичного подвига. Как легко было тут впасть в ходульность и преувеличение! Монастырь, строгий схимник, разбитое сердце, борьба плоти и духа, смена религиозного экстаза жаждою любви и наслаждения — на такой канве, да еще в эпоху демонстративного тяготения к старым литературным традициям, каких романтических узоров не разрисовал бы поэт менее простой и безыскусственный, чем Апухтин! Но у него, несмотря на всю необычайность и, можно сказать, торжественность сюжета, ни разу не вырвалось ни одного напыщенного сравнения или высокопарного образа. Весь его поэтический арсенал, все его слова и аналогии почерпнуты из ежедневного обихода, он ищет поэзию вокруг себя и, конечно, находит ее в изобилии. И именно потому, что Апухтин, при известной изысканности, все же чужд ходульности и напыщенности, ему не только удалось так своеобразно закончить поэму, но еще дать этим очень важный материал для общей характеристики дряблой психологии 80-х годов. *Придумать* такой конец невозможно, его может подсказать только живая действительность и желание описывать исключительно то, что писатель видел и слышал. Вот почему у него хватило смелости столь "прозаично", на первый взгляд, закончить поэму очень высокого диапазона. Нужно было совершенно отрешиться от погони за мишурными блестками, чтобы разрешить душевное настроение человека с несомненно идеальным складом натуры "подвигом" такого странного рода. Но правдивость

[1] Младшие боги *(лат.)*.

[2] "Мой стакан не велик, но я пью из своего стакана" *(фр.)*.

подсказала Апухтину, что исключительно на такой "подвиг" и способен человек той среды, из которой вышел автор дневника-поэмы. Попробуйте направить хранящийся в нем запас благородства в другую сторону, заставьте его, например, совершить общественный подвиг — вам не удастся. Но вот совершить подвиг нелепый, бессмысленный, пошлый, стать, например, ширмой грешков особы, которая его "зовет", как он сам сознается, на "позор", — на такой подвиг этот человек с благородными, но не получившими правильного направления инстинктами пойдет с наслаждением.

И такая-то поэма, представляющая собой какой-то апофеоз безволия, не только имела крупнейший успех в "публике" вообще, она была напечатана в радикальной "Русской мысли"!

Одновременно с Апухтиным возобновляет свою поэтическую деятельность **Случевский.** Его не ждет такой успех, какой выпал на долю Апухтина, но характерно то, что, как и у Апухтина, у Случевского появилась уверенность, что теперь к его голосу прислушаются. И постепенно у него проходит робость, изглаживается впечатление от столь странно сложившихся литературных дебютов его. Как известно, Случевский в 1860 году появляется с целым рядом стихотворений в "Современнике" и в "Отечественных записках". Они сразу обратили на себя большое внимание. Мнения критики в оценке молодого поэта разделились. Таких выдающихся эстетических ценителей, как Тургенев и Аполлон Григорьев, они привели в восторг. Эти восторги вполне понятны, потому что в числе первых стихотворений Случевского имеются "Статуя", "Весталка", "Мемфисский жрец" и другие, так и оставшиеся лучшими произведениями Случевского. Звучный, красивый стих, пластичность образов, ясность настроения давали основание надеяться, что из дебютанта выработается серьезная поэтическая сила. Особенно горячился Аполлон Григорьев и этим решительно повредил дебютанту. Со свойственным ему отсутствием меры он превозносил талант Случевского в таких преувеличенных выражениях, что вызвал столь же неумеренные нападки влиятельнейшей тогда "Искры", которая начала выуживать у Случевского неудачные выражения и сделала его мишенью очень злых и остроумных вышучиваний. В особенности досталось стихотворению "Ходит ветер, избочась, вдоль Невы широкой", которое так врезалось в литературную память, что до сих пор цитируется критиками, не любящими поэзии Случевского. Гонение "Искры" болезненно подействовало на поэта, он исчезает со страниц журналов и только в 1866 году выпускает три полемические брошюры против теорий Чернышевского и Писарева. И понадобилось почти 20 лет, чтобы в поэте изгладилось впечатление, оставленное незаслуженными насмешками.

Зато теперь он воспрял духом сильно. Успех, выпавший в самом конце 70-х годов на долю его поэмы "В снегах", поднял настроение автора, и он начиная с 80-х годов вознаграждает себя за долгие годы молчания и деятельно печатает в разных журналах лирические стихотворения, поэмы, мистерии, баллады и пр. Нельзя, конечно, сказать, чтобы поэзия Случевского эпохи его воскресения встретила всеобщее признание. Но достаточно хотя бы того, что около Случевского образовалась с течением времени целая группа поэтов, которая даже называла его "королем" современной русской поэзии, чтобы признать, что перемена литературного положения его была разительная. Чтобы оценить все значение этой перемены, нужно еще непременно принять во внимание вот что: если воскресшая поэзия Случевского не встречала единодушного признания, то в значительной степени эта неровность отношения критики и публики была вызвана и крайнею неровностью поэтических достоинств новой полосы Случевского. Ни у одного из наших поэтов с именем нет такого количества слабых стихотворений. Недостатки Случевского доходят подчас до прямых курьезов — достаточно вспомнить, например, введение в русскую речь французского апострофа ("ходят, уши настр'жа"). Самый стих Случевского, в начале его деятельности звучный и красивый, с годами стал тяжел и неуклюж. В стихотворениях и поэмах мистического характера ("Элоа" и др.) символизм и отвлеченность переходят в прямую непонятность.

Но, конечно, несомненные и незаурядные достоинства перевешивают. Первое место в ряду их занимает полная самостоятельность. У Случевского почти нет перепевов и все, что он пишет, носит отпечаток собственной его душевной жизни. Случевский стихотворением, поставленным во главе собрания его сочинений, сам себя определяет как поэта того "неуловимого", ко-

торое "порою уловимо", и в этом отношении он в наиболее удачных из своих "дум" напоминает Тютчева. Он ищет "в земном творении" "облики незримые, глазу незаметные, чудеса творящие", он убежден, что

Не все в природе цифры и паи,
Мир чувств не раб законов тяготенья,
И у мечты законы есть свои.

И вот этот апофеоз "мечты", этот интерес к "неуловимому", в противовес стремлению 60-х годов к соблазнительной ясности, и был теперь оценен.

Подобно Случевскому, воспрянул теперь духом и другой поэт, давно уже вступивший на литературное поприще, — *Платон Кусков*. И его жестоко вышутили в 60-х годах за служение "чистому искусству", а теперь он дождался и ласки, и внимания к своему скромному дарованию.

В 80-х же годах окрепло "буддийское", по определению Владимира Соловьева, безразличие графа *Арсения Голенищева-Кутузова*. И по возрасту (р. 1848), и по литературным склонностям своим он — один из эпигонов пушкинской школы и всецело относится к истории литературы XIX века. Но о нем нужно упомянуть и в истории переходных 80-х годов, потому что именно теперь он выдвинулся в первые ряды литературы. Вообще-то изящная, спокойная, не знающая мятежных исканий муза Голенищева-Кутузова до такой степени чужда злобы дня, что без биографических дат трудно было бы определить, к какому времени относится его деятельность. Он — поэт интимных настроений по преимуществу, певец красот природы и стремления к беспечальному успокоению. Самый стих его, ровный и пластичный, исключает всякие порывы и дышит эпическим бесстрастием. И вот это все теперь пришлось чрезвычайно ко двору.

К 80-м годам относятся также дебюты воинствующих поэтов ближайшего будущего — *Мережковского, Льдова*, идеализатора русской старины *Аполлона Коринфского*, идеализатора восточной жизни *Величко*, кн. *Д. Н. Цертелева*, сумевшего каким-то образом сочетать исследования по философии и работу над передачей русской публике "Фауста" и "Манфреда" с самым неистовым и воинствующим ретроградством.

Вполне отвечало возрождению "чистого искусства" появление (1886) в сонме русских поэтов великого князя *Константина Константиновича*, пишущего под инициалами *К. Р.* В его поэзии совсем нет места каким бы то ни было диссонансам. Она вся в порывах к "чистой красоте", которая все врачует. К. Р. чрезвычайно высоко ставит Майкова, Полонского, Фета, которым посвятил несколько восторженных посланий. Основные воззрения и стремления поэта всего ярче выразились в двух стихотворениях. В первом из них ("Я баловень судьбы") поэт высказывает желание:

Но пусть не тем, что знатного я рода,
Что царская струится во мне кровь,
Родного православного народа
Я заслужу доверье и любовь.

Для этой высокой цели он избирает иной путь:

Пускай прольются звуки
Моих стихов в сердца толпы людской,
Пусть скорбного они врачуют муки
И радуют счастливого душой.

Источники же своего вдохновения К. Р. указывает в обращении к "Поэту":

Лишь тем, что свято, безупречно,
Что полно чистой красоты,
Лишь тем, что светит правдой вечной,
Певец, пленяться должен ты.
Любовь — твое да будет знанье;
Проникнись ей — и песнь твоя
В себе включит и все страданье,
И все блаженство бытия.

Характерным явлением 80-х годов был чисто количественный "расцвет" поэзии. Досужие статистики занимались подсчетом тех прямо сотен стихотворных сборников, которые в 80-х годах стали выбрасываться на книжный рынок. Рецензенты стонали от этого поэтического потопа, который, конечно, органически был связан с возрождением интереса к поэзии, несомненно заглохшим в эпоху "разрушения эстетики". Уже 70-е годы восстали против этого нелепого разрушения, уже Михайловский назвал поход Писарева против Пушкина бессмысленным вандализмом. Моментом окончательной ликвидации писаревщины должен считаться *всеобщий* энтузиазм, вызванный в 1880 году открытием памятника Пушкину. Поэзия снова заняла свое царственное место. С необыкновенным вниманием стали изучать Тютчева, Баратынского, последовала своего рода реставрация "тройственного союза" трех крупнейших поэтов старой школы — Полонского, Майкова и Фета, полувековые юбилеи которых были отпразднованы с совершенно немыслимою

лет 10—15 тому назад торжественностью. Особенно знаменателен был триумф Фета, которого Писарев буквально затравил, и самое имя которого он сделал нарицательным для обозначения никчемной, пустопорожней траты литературных сил. А теперь в чествовании Фета принимают участие не только поклонники "чистого искусства". Пишет восторженную статью о нем Гольцев, радикальный редактор заменившей "Отечественные записки" "Русской мысли". Происходит явное расширение литературного горизонта: к правде-истине и правде-справедливости присоединилась правда-красота.

Но всякая реставрация жестока и быстро впадает в односторонность. Не замедлила впасть в такую односторонность, и притом весьма воинственного характера, и литературная реакция 80-х годов. Для характеристики этого перегибания палки в другую сторону считаю полезным привести отрывок из одной моей статьи, написанной в 1888 году и в данном случае ценной тем, что тут мы имеем своего рода свидетельское показание:

"Когда вы читаете стихи С. А. Андреевского, гр. Голенищева-Кутузова, кн. Цертелева, стихи последнего периода литературной деятельности Фета и Майкова, вы сплошь да рядом чувствуете под оболочкою "искусства для искусства" самый тенденциозный полемический задор. Вам не просто поют про трели соловья и "ласку милой", а как-то *демонстративно;* вам каждой строчкой как бы хотят сказать: "вот там в шестидесятых годах все кричали про "полезное" искусство, да про "гражданскую" поэзию, а мы над всем этим смеемся, мы презираем "политику", мы только "чистому искусству желаем служить". В результате получается та же тенденциозность, только что к ней подходят с другой стороны. Узость фанатиков "полезного" искусства состояла в том, что они хотели стеснить свободу поэтического творчества и стремились превратить поэзию в орудие публицистических целей. Но в такую же узость впадает и та поэтическая реакция, которая возникла как протест против крайностей литературных теорий 60-х годов. Изгоняя "политику" и считая только "чистое искусство" уделом поэзии, мы совершенно в такой же степени налагаем цепи на свободу творчества, в какой ее стесняли фанатики "полезного" искусства, требуя исключительно "гражданских" мотивов. Истинный поэт ничем не ограничивает своего творческого полета, чему прекраснейшим образчиком служит величайший наш поэт — Пушкин. Пушкин пел и "красу небес", и "ласку милой", а когда его волновала "злоба дня", он нимало не стеснялся посвящать ей свое лучшее вдохновение и доходил до таких прямых памфлетов, как "Клеветникам России". Представители нашей поэтической реакции очень много говорят о воскрешении пушкинских традиций, а забывают главный его завет — идти "дорогою свободной", куда влечет поэта "свободный ум", не знающий запретительных надписей: "этого не касаться, ты осквернишься служением злобе дня", "туда не ходи — это путь Некрасова", "сюда не заглядывай — превратишься в "идейного" поэта 60-х годов" и т. д. И оттого-то так часто на произведениях современных палладинов "чистого искусства" лежит печать какой-то принужденности, чего-то не вполне искреннего и чего-то искусственного, бодрящегося и как бы бросающего кому-то вызов".

Но, как бы то ни было, всеобщее преклонение пред поэзией подготовило почву для нарождения новой поэтической школы. Талантливость каждой эпохи устремляется всегда на те сферы деятельности духа, которые окружены подобающим ореолом. Мы узнали выше, как писаревщина подавила в Андреевском всякое желание заниматься таким пустым делом, как писание стихов. Знаем мы, с другой стороны, из биографий целого ряда натуралистов русских, что тот же Писарев своим преклонением пред величием точных наук впервые направил их души и думы на путь естествознания. Всех ведь нас на заре сознательной жизни нашей захватывает, как пушкинского рыцаря бедного, какое-нибудь лучезарное "видение", которому и остаемся мы верны всю жизнь. Теперь в таком ореоле предстала молодым художественным силам поэзия. И еще в конце 80-х годов выступил Бальмонт, которому суждено было положить начало не только реставрации старых традиций, но и созданию новых поэтических ценностей.

БАЛЬМОНТ

В архиве Критико-биографического словаря моего имеются две справки о К. Д. Бальмонте.

I

Коротенькое, но зато ценное по своей документальности письмо покойного кн. А. И. Урусова датировано 4 февраля 1897 года.

Урусову принадлежит видная, до сих пор мало еще обследованная роль в истории зарождения "новых течений". А в частности, он очень носился с Бальмонтом и много содействовал появлению в свет первых его сборников. Вот почему, когда мне понадобились сведения о молодом поэте, который в то время странствовал где-то за границей, я обратился к Урусову, и он прислал мне нижеследующие данные:

"Из удостоверения шуйского уездн. предвод. дворянства от 1889 года февраля дня за № 31 видно, что Константин Дмитриевич Бальмонт, дворянин Владимирской губ., Шуйского уезда, сын местного землевладельца. А из метрической выписки из книг Покровского собора 1889 года, февраля 10, видно, что в означенный день Константину Бальмонту был 21 год и 8 месяцев, что он обвенчан был первым браком с купеческой дочерью Ларисой Михайловной Гарелиной. Мне известно, что в 1896 году Бальмонт обвенчан вторым браком с купеческой дочерью Екатериной Алексеевной Андреевой. Воспитывался Бальмонт, насколько мне известно, в Шуйской гимназии и, кажется, был в университете, но не кончил курса по болезни. После чего он исключительно занимался литературой, чему способствовало знание им нескольких новых языков: английского, французского, немецкого, итальянского, шведского и датского. Фамилия Бальмонт — древнедворянский род из Швеции".

II

Но несравненно более интересен другой документ архива Критико-биографического словаря — написанное вполне "побальмонтовски" автобиографическое письмо Константина Дмитриевича от 17 мая 1903 года.

"На запросы биографические отвечаю, поскольку умею.

1. Константин Дмитриевич.

2. Род. 3 июня 1867 года.

3. В дер. Гумницы, Шуйск. у., Владим. губ.

4. Мои родители еще живы. Отец — председатель земской управы в гор. Шуе, Владимирской губ., помещик. Мать очень много делала в своей жизни для распространения культурных идей в глухой провинции и в течение многих лет устраивала в Шуе любительские спектакли и концерты.

5. Православное.

6. У меня нет точных документов касательно моих предков. Но, по семейным преданиям, предками моими были какие-то

шотландские или скандинавские моряки, переселившиеся в Россию. Фамилия Бальмонт очень распространена в Шотландии. Дед мой, со стороны отца, был морской офицер, принимал участие в русско-турецкой войне и заслужил личную благодарность Николая Первого своей храбростью. Предки моей матери (урожденная Лебедева) были татары. Родоначальником был князь Белый Лебедь Золотой Орды. Быть может, этим отчасти можно объяснить необузданность и страстность, которые всегда отличали мою мать и которые я от нее унаследовал так же, как и весь свой душевный строй. Отец моей матери (тоже военный генерал) писал стихи, но не печатал их. Его брат, Петр Семенович Лебедев, был редактором "Русского инвалида" и переводчиком "Небожественной комедии" Красинского. Дочь П. С. Лебедева Лидия Лебедева — современная малоизвестная поэтесса. Все сестры моей матери (их много) писали стихи, но не печатали их. Моя мать тоже писала и пишет, но не стихи, а заметки и небольшие статьи в провинциальных газетах.

7. Учился в Шуйской гимназии. Из 7-го класса в 1884 году был исключен по обвинению в государственном преступлении (принадлежность к революционному кружку), но через два месяца был принят во Владимирскую гимназию, где кончил курс, прожив, как в тюрьме, полтора года под надзором классного наставника, в квартире которого мне было приказано жить. Гимназию проклинаю всеми силами. Она надолго изуродовала мою нервную систему. Затем, в 1886 году, поступил в Московский университет на юридический факультет. Науками юридическими занимался весьма мало, но усиленно изучал немецкую литературу и историю Великой французской революции. В 1887 году, как один из главных организаторов студенческих беспорядков, был привлечен к университетскому суду, исключен и после трехдневного тюремного заключения выслан в Шую. Через год снова был принят в Московский университет. Вышел из университета через несколько месяцев, благодаря нервному расстройству. Через год поступил в Демидовский лицей в Ярославле. Снова вышел через несколько месяцев и более уже не возвращался к казенному образованию. Своими знаниями (в области истории, философии, литературы и филологии) обязан только себе. Впрочем, первый и сильный толчок дан был мне моим старшим братом, который очень увлекался философией и умер 23 лет в помешательстве (религиозная мания). В юности я более всего увлекался общественными вопросами. Мысль о воплощении человеческого счастья на земле мне и теперь дорога. Но теперь меня всецело поглощают вопросы искусства и религии.

8. Начало литературной деятельности было сопряжено со множеством мучений и неудач. В течение четырех или пяти лет ни один журнал не хотел меня печатать. Первый сборник моих стихов, который я сам напечатал в Ярославле (правда, слабый), не имел, конечно, никакого успеха. Первый мой переводный труд (книга норвежского писателя Генрика Иегера о Генрике Ибсене) был сожжен цензурой. Близкие люди своим отрицательным отношением значительно усилили тяжесть первых неудач. Дальнейшие работы: переводы Шелли, сборник "Под северным небом", переводы Эдгара По имели значительный успех. Участвовал почти во всех главных журналах. В данное время увлечен мыслью о полном переводе сочинений Шелли и переводе всех главных произведений Кальдерона, Тирсо де Молина и Эдгара По. Надеюсь кончить эти работы в течение двух лет, после чего отдамся самостоятельной литературной деятельности.

9. Самыми замечательными событиями своей жизни я считаю те внутренние внезапные просветы, которые открываются иногда в душе по поводу самых незначительных внешних фактов. Я затрудняюсь поэтому отметить как более "значительные" какие-либо события из личной жизни. Однако попытаюсь перечислить. Первая страстная мысль о женщине (в возрасте пяти лет). Первая настоящая влюбленность (девяти лет). Первая страсть (четырнадцати лет). Впервые сверкнувшая, до мистической убежденности, мысль о возможности и неизбежности всемирного счастья (семнадцати лет), когда однажды, во Владимире, в яркий зимний день, с горы я увидел вдали чернеющий длинный мужицкий обоз. Прочтение "Преступления и наказания" (шестнадцати лет) и в особенности "Братьев Карамазовых" (семнадцати лет. Эта последняя книга дала мне больше, чем какая-либо книга в мире). Первая женитьба (двадцати одного года, через 5 лет развелся). Вторая женитьба (28 лет). Самоубийства нескольких друзей во время моей юности. Моя попытка убить себя (22 лет), бросившись через окно на камни с высоты третьего

этажа (разные переломы, год лежанья в постели и потом небывалый расцвет умственного возбуждения и жизнерадостности). Писанье стихов (первые в возрасте 9 лет, затем 17, 21). Многочисленные путешествия по Европе (особенно поразили Англия, Испания и Италия)".

III

"В юности я более всего увлекался общественными вопросами", — только что читали мы. А затем дальше:

"Мысль о воплощении человеческого счастья на земле мне и теперь дорога. Но теперь меня всецело поглощают вопросы искусства и религии".

Это писалось в середине 1903 года. Как я указывал уже в предисловии, творчество столь экзотически настроенного Бальмонта, мысль которого, казалось, витала вне времени и пространства, по существу было в начале века гораздо теснее связано с настроением времени, чем в годы "юности". Но в чистом виде "политика" была действительно настолько чужда тогда Бальмонту, что в 1904 году, когда, с одной стороны, русская государственность переживала черные дни в Маньчжурии, а с другой — явственно поднималась волна революции, он предпринимает продолжительное путешествие в отдаленную Мексику.

Однако события второй половины 1905 года и московское восстание Бальмонт переживает уже в России. Красота бури увлекает его, и, поселившись в самом начале 1906 года за границей, он выступает в "Красном знамени" Амфитеатрова и других изданиях с такими стихотворениями, которые делают возвращение его в Россию немыслимым. В литературном отношении это вмешательство Бальмонта в активную политику было крайне неудачно. Его "красные" стихи самое слабое из того, что когда-либо писал он. Но, как черта биографическая, они вносят очень характерную деталь в душевный портрет Бальмонта и показывают, как искренни, при всей их приподнятости, увлечения его. Большинство товарищей Бальмонта по "новым течениям" побежали за колесницей русской революции, когда она всем показалась победительницей и триумфатором. Боялись опоздать. А как только выяснилось, что революция-то побеждена, с какой быстротой повернулись к ней спиной вчерашние новоявленные "товарищи"!

Бальмонт же, совсем наоборот, добровольно стал изгнанником как раз тогда, когда не только революционное, но и просто оппозиционное движение было раздавлено.

Но в силу той же искренности порывов своих Бальмонт недолго пробыл и в ультракрасном настроении и вскоре всецело уходит в область поэтического фольклора. Живя попеременно в Брюсселе и Париже, он оттуда снова предпринимает ряд поездок на Восток, в Египет и Грецию, а в 1912 году совершает огромное путешествие в Океанию. После манифеста 21 февраля 1913 года Бальмонт возвращается в Москву, где его ждет торжественная встреча на вокзале и многолюдный банкет, устроенный Обществом свободной эстетики.

Это было уже второе чествование. В 1912 году (11 марта) блестяще прошло в Петербурге устроенное Неофилологическим обществом торжественное заседание в честь 25-летнего юбилея литературной деятельности Бальмонта. Было что-то особенно трогательное в этом юбилее без юбиляра, который ничего не знал о том, что собираются его чествовать, и которому нельзя было даже послать приветственной телеграммы, потому что в это время он плавал где-то в Индийском океане. И горячо было встречено пожелание председателя общества профессора Ф. А. Брауна о том, чтобы поэт-изгнанник получил возможность вернуться на родину, по которой так тоскует в своем прекрасном далеке.

Взволнованный встречею, которая была ему оказана по возвращении, К. Д. напечатал в "Русском слове" *Привет Москве*, который представляет собою очень интересную автобиографическую страничку:

"31-го декабря 1905 года я уехал из Москвы в Париж, ибо точно предвидел дальнейшее течение событий, и сердце требовало, чтобы я оставил на время Россию. Участвовать так или иначе в безвозвратно осуществившихся исторических событиях я по самому свойству своей природы не мог, а оставаться в России и сохранять душевное равновесие, сохранять умственную зоркость было также невозможно. Покидать Россию на неопределенное время было, конечно, тягостно, но оставаться в ней, участвуя — не участвуя в той жестокой мучительной борьбе, было для меня не тягостным, а физически невозможным.

Но я не предвидел тогда, что разлука с Россией продлится семь лет, и больше чем семь долгих лет.

Мне делается неловко, когда обо мне говорят как об изгнаннике. Как я сказал, отвечая одному из ораторов Общества свободной эстетики, в жизни моей вдали от России было много красивого, была мысль, было творчество, были встречи с интересными людьми, были неожиданные страны, полные сказочного очарования, были внимательные сердца, полные созвучия со мной, — то самое, что делает человека сильным и смелым. Если были и страдания, в чьей же нет их человеческой жизни! Но останавливаться мыслью на том, что составляет одно из самых неотъемлемых, хотя бы и самых горьких свойств этой жизни, совершенно для меня чуждо. Когда светит день, я не думаю о том, что настанет ночь, но, когда вокруг меня замкнулась холодная ночь, я твердо помню, что настанет новый день.

И однако, однако... Сколько пытки и боли, сколько безысходной тоски возникает в душе, когда на семь лет оторван от родного! Можно жить в стране, где люди говорят на таком изящном, красивом языке, как французский, или еще более красивый язык испанский, но по истечении известного времени — что мне все эти красоты! Я хочу своей родной красоты, я хочу русского языка, который мне кажется красивейшим в мире. Я хочу, чтобы он звучал мне отовсюду, как птичий гомон в весеннем лесу, как всеохватная мировая музыка 9-й симфонии Бетховена, как гул пасхальных колоколов священной, древней, русской, воистину русской, Москвы. Я хочу слышать русскую плавную речь, я задыхаюсь от жажды без этих серебряных волн... Я хочу, я хочу... А! Меня понимает тот, к т о з н а л с в и д а н ь я ж а ж д у.

И когда прошло какое-то роковое число недель, месяцев и годов, когда замкнулся недобрым колдующий, магический круг, что-то, простонав, погасло в душе, жизнь и природа потеряли свою ценность. Я смотрю на море, и что мне море, — оно не русское; я смотрю на всех людей кругом и чувствую, что, если бы они были русскими, я мог бы сейчас сказать и тому, и другому, и той, и вон той: "Я прошу вас", "Вижу вас", "Слышу вас", "Люблю вас", — а вот с этими, и умными, и красивыми, но чужими людьми я связан лишь внешне, мне нечего им сказать, они ничего не поймут из моих слов, и вся эта окружающая меня толпа мучительно превращается в кошмар: это люди, но не люди, это — живые заводные куклы, я — в тяжелом сне, я — в неоглядной пустыне, населенной призраками.

Последний год невозможно было оставаться в Париже. Я уехал в кругосветное плавание. Помню нечаянную радость. Точно в грезе. Русские, польские и французские мои друзья устроили в честь двадцатипятилетия моей литературной деятельности банкет. В большом зале одного кафе собралось человек полтораста. Среди участвовавших были французские поэты: Рене Гиль, Поль Фор, Гюстав Кан, польский поэт Болеслав Лесьмян и другие.

Отвечая на одно из приветствий, я произнес стихотворение, которое мне захотелось припомнить несколько дней назад, на вечере в Обществе свободной эстетики:

Неужели четверть века —
Что-нибудь
Для такого человека,
Пред которым дальний путь?
О, неправда! Это шутка.
Разве я работник? Нет.
Я лишь сердцем, вне рассудка,
Жил как птица, как поэт,
Я по снегу первопутка
Разбросал везде свой след.
Я порою тоже строю
Скрепы нежного гнезда,
Но всегда лечу мечтою
В неизвестное Туда.
Все же, милых покидая,
Милых в сердце я храню,
Сердцем им не изменю,
Память — горница златая,
Верь крылатым — и Огню.

И вот я уехал в Южную Африку, в Тасманию, в Австралию, в Новую Зеландию, на острова Тонга, Самоа, Фиджи, Новую Гвинею, Яву, Целебес, Суматру, Цейлон, в Южную и Северную Индию, — один перечень этих названий есть зачарованная строка из красивой сказки. Но если очаровательны эти блаженные острова счастливых Самоа, Тонга, Ява, самое очаровательное в моих последних блужданиях — то, что я приехал в Москву. Мне кажется, что семь лет мое сердце где-то бродило и вот, наконец, вернулось ко мне. Здравствуй, сердце мое, как я рад тебе! Мое зрение обострилось, мой слух утончился, я весь пробужденный, во мне поют звоны, я овеян ветром, я овеян светом, взнесен, унесен. Взоры женщин и юношей мне блеснули зарницами, я горю, я лечу, я пою.

И вот настало первое мое утро в России. Я смотрел в окно вагона, как медленно

разливается по небу заря. Но хотя это был рассвет, мне чудилось, что это — заря закатная, и вспоминался стих Каспровича "Почему ты не гаснешь, заря?". Почему ты не гаснешь, горячее сердце, а бьешься, дрожишь и горишь и к новой, так долго жданной радости тотчас примешиваешь боль? Почему сердце не засмеялось, а заплакало, увидев эти родные равнины и леса, почему эта щемящая беспричинная печаль?

Белым плывущим саваном скользят туманы. Точно зябнет и дрогнет вся природа. Ушедшее, грустное, схороненное, мертвое. Умер отец, мать умерла, пока ты бродил далеко. И не успел сказать им перед смертью ласкового слова, и уж не скажешь здесь никогда, никогда больше. И сам точно идешь чужой к чужим. Точно это не вольная воля. Точно это в тюрьме.

Все время все скорблю и грущу,
Все время, все время.
В саду я посеял заветное семя,
Расцветов напрасно ищу
Все время, все время.
Так капают капли на темя, на темя,
Холодною влагой жестокой, как лед,
Пытают, как холод терзает и жжет,
Все время, все время.
Быть может, на воле уж новое племя
Возникло, смеется, не помнит меня.
Я дал им огня,
Им солнце зажег я, — сам темный, стеня
Все время, все время.

Что-то сцепилось в душе. Уходили часы, а я был как мертвый, вовсе безучастный. И лишь на станции Кубинка я точно проснулся, точно завеса упала с глаз. Я сказал себе: да ведь я же в России. И в сердце заплясала радость. Я покупал цветы у какой-то бледной девочки с печальными глазами и у лихого оборванного мальчишки, мне хотелось говорить с какими-то бабами, хотелось обнимать каких-то мужиков. Как все красочно, выпукло, узорно! Как не похожа эта толпа, где каждый индивидуален, каждый сам по себе, на однообразную, банализированную европейскую толпу, где все перенумерованы и кажутся сборищем манекенов с ярлыками.

И вот Москва. Великое сердце России. Родная Москва. Я был здесь студентом, я был здесь в тюрьме, хоть всего три дня, и мне было там очень весело. Здесь началась моя жизненная борьба. Здесь знал я месяцы настоящего голода и годы битвы с переменным успехом. И знал любовь, и ведал восторг достиженья. И укрепился навсегда в одном ясном сознании, которое владеет всем моим творчеством: "Ярко только солнце, вечен только Бог".

В Москве, под звон ее колоколов, незримые волшебницы сплели мне звездный наряд, и знаю, он сияет через строки, радуя меня и других. И если семь долгих лет образуют тяжелый венец, все тонет в сознанье высокой радости. Это солнечное утро приезда в Москву — точно утро любви. Эти юные лица встречавших были как ясное утро апреля. Эти цветы, что бросали мне, будут цвести всегда. Родная Москва, радушие — как широкая полоса солнечного света. Я люблю тебя, Москва, и хотел бы, чтоб в каждой душе, как сейчас в моей жизни, пели звонкие песни весеннего жаворонка".

Ред.

БАЛЬМОНТ

Профессора **Е. В. Аничкова**

Когда в марте 1912 года в Петербурге праздновали двадцатипятилетие поэтической деятельности Бальмонта и стали обсуждать в особой комиссии, куда входили и профессора, и критики, и поэты, что, собственно, он сделал, с какой-то поразительной ясностью обнаружилась значительность творчества этого вечно живого и вечно юного поэта. Ведь если подумать, с одной стороны, странно, что у него за плечами уже четверть века упорной писательской работы, а с другой стороны, и этот срок слишком короток, чтобы столько наделать. "Я вёсны длю!" — еще недавно уже маститым сорокалетним писателем воскликнул Бальмонт. Да, вся его поэзия — неперестающая весна. Слово это так подходит к нему. Но весна эта не только улыбающаяся, не только радостная от веселых обещаний; она — не только беззаботная плясунья, украшенная венками из полевых цветов. Нет. Оказалось, что весна эта еще страдная, деятельная, трудовая. Меняются в ней картины: от красных горок, где водят хороводы, до тяжелых пахотей, где идут за плугом. Оттого, когда устроители его торжеств стали обдумывать содержание речей о Бальмонте, их пришлось распределить по-ученому: Бальмонт — лирик, Бальмонт — знаток древнеиспанской поэзии, Бальмонт и шекспировская Англия, Бальмонт и Шелли... Всего не удалось даже

оговорить. И в этих заботах о представлении Бальмонта во весь рост, как и в самом разнообразии его мыслей, образов, знаний, увлечений, верований, отошли куда-то далеко-далеко и совсем не такими важными оказались споры и пересуды о достоинствах и недостатках так называемых "новых веяний". Не то что забыли о них. Это было бы немыслимо. Бальмонт — их отец и создатель. Нельзя говорить о русском символизме, забыв о Бальмонте. Но не в "новых веяниях" дело. Как-то потонули споры о "новых веяниях", когда встала из пересмотра всего целиком поэтического творчества Бальмонта *самое поэзия*. Радостная, светлая, во многих ликах и в то же время с одним лицом для всех веков и для всех народов улыбнулась великая кудесница — поэзия, и привлекла она к его торжеству много юных сердец, так непосредственно, неподготовленно, словно крик сердца, отдавшегося этому празднику поэтической радости и поэтической работы.

I

Первые шаги на пути литературы и первые стихи

В середине 90-х годов, когда вышел его сборник "Под северным небом", Бальмонт пел на мотивы обычные: унылость, романтическая скорбь, жалобы на убожество жизни. Так пели многие в те времена поэты. Читатели и поклонники Гаршина и Надсона воспринимали и от Бальмонта то самое, к чему привыкли. Даже эпиграф, взятый из тоскующего эпигона немецких романтиков Ленау — "Никогда не предстало передо мной в жизни божественное без сопутствия грусти", — отвечал тогдашним запросам. В стихотворении "Нить Ариадны" только по порывистому триметру узнаешь настоящего Бальмонта:

Меж прошлым и будущим нить
Я тку неустанной, проворной рукою:
Хочу для грядущих столетий покорно и честно
служить
Борьбой, и трудом, и тоскою, —

Тоскою о том, чего нет,
Что дремлет пока, как цветок под водою,
О том, что когда-то проснется чрез многие
тысячи лет,
Чтоб вспыхнуть падучей звездою.

Есть много несказанных слов
И много созданий, не созданных ныне, —
Их столько же, сколько песчинок среди
бесконечных песков
В немой аравийской пустыне.

Гражданские чувства, служение прогрессу, жертва собою, мечтательность и разочарование — все это вылилось в стихотворении "Болото". Поэт восклицает:

О нищенская жизнь, без бурь, без ощущений,
Холодный полумрак, без звуков и огня!

В противоположность характерной для поэзии Бальмонта зрелых лет солнечности его первые стихи можно назвать "лунными". Тихий заученно-поэтический и зачаровывающий тоской лунный свет вдохновлял и его первые поэтические грезы. Вот лунный сонет. Выбираю это стихотворение, потому что форма и тут пророчествует. Мы увидим, что поэт очень скоро станет придавать принципиальное значение форме сонета и на нем построит даже свое новое миропонимание. Пока он еще тихо напевает старые мысли на новый лад:

Когда Луна сверкнет во мгле ночной
Своим серпом, блистательным и нежным,
Моя душа стремится в мир иной,
Пленяясь всем далеким, всем безбрежным.

К лесам, к горам, к вершинам белоснежным
Я мчусь в мечтах, как будто дух больной.
Я бодрствую над миром безмятежным,
И сладко плачу, и дышу – Луной.

Впиваю это бледное сиянье,
Как эльф, качаюсь в сетке из лучей,
Я слушаю, как говорит молчанье.

Людей родных мне далеко страданье,
Чужда мне вся Земля с борьбой своей,
Я — облачко, я — ветерка дыханье.

О "новых веяниях", однако, уже заговорили в 90-х годах. Одновременно с первыми выступлениями Бальмонта как поэта вышел сборник, изданный Перцовым, "Молодая поэзия" и того же издателя-критика "Философские течения в русской поэзии", где впервые появилась статья Мережковского о Пушкине. "Тени" Федора Сологуба тоже уже заставили о себе поговорить. Уже смеялись над молодым Брюсовым. Волынский в "Северном вестнике" пошел походом на реалистов и народников. И они, по праву, ответили ему резким осуждением, признав его самым вредным из всех пред-

ставителей царившей реакции. Все это так. Но "новые веяния", как зачастую и гораздо позднее, вовсе не ставились в зависимость от оценки поэзии Бальмонта. При первых разговорах о нем ссылались почти исключительно на его деятельность переводчика и вообще знатока западной поэзии.

Раньше, чем узнали, и за много лет перед тем, как оценили собственные стихи Бальмонта, начали обсуждать его переводы из Шелли. В 80-х годах в Англии произошло возрождение Шелли, достигшее своего апогея в 1892 году во время празднования столетия со дня его рождения. Шелли был теперь превознесен выше Байрона, и понимание того, почему его поэзия совершеннее и значительнее, стало с этого времени сначала в Англии, а после и на континенте показателем изощренного поэтического вкуса. С 90-х годов чтить Шелли выше Байрона начинают и в наших университетских кружках. Имя Шелли называлось рядом с Ренаном, Флобером, Сюлли Прюдоном и Гюйо, только что тогда привлекших к себе внимание той части русской молодежи, которая не удовлетворялась одной только более распространенной в то время родной народнической литературой. Занятия Бальмонта поэзией Шелли сразу вводят нас в искания обновлявшейся интеллигентской русской мысли.

Конечно, вовсе не в одном Шелли тут дело. Рядом с Шелли влекут Бальмонта к себе и Кальдерон, и гениальный друг Шекспира Марло, а из современных Эдгар По и Оскар Уайльд. Бальмонт станет переводчиком всех этих поэтов, и такая деятельность затянется, станет привычной, будет поставлена поэтом как бы в обязанность самому себе. Бальмонт в сущности поэт-книгочей и даже поэт-эрудит, хотя он старался прослыть непосредственным и вовсе не книжным. Бальмонтом переведена для русских читателей даже ученая история древней итальянской литературы Гаспари. Прошлое поэзии займет в его развитии такое место, какое еще никогда со времени Пушкина не отводил ему в своей поэтической мастерской ни один русский поэт. Надо только оговориться, что эрудиция Бальмонта чисто художественная. Никакого не было и нет у него стремления рассуждать о поэзии. Тут он действительно весь непосредственность. Небольшой вышедший гораздо позже сборник его статей "Горные вершины" ярко свидетельствует об отсутствии у Бальмонта этой особой способности наговорить о произведениях искусства или даже по поводу них много интересного, которая составляет сущность литературно-критического дарования. Погрузиться воображением в самые произведения поэтов, претворить их чуждый русскому человеку ритм и слог в современную русскую речь, как можно ближе и как можно точнее передать их образность — вот над чем так охотно и так неутомимо заработал смолоду и до сих пор трудится Бальмонт, как знаток и ценитель поэзии Запада.

Бальмонт — западник. Рано эти занятия западной поэзией приняли особый характер какого-то хождения паломников к разным престолам красоты и художественного совершенства. Еще в первом сборнике "Под северным небом" он восклицал:

Из-под северного неба я ушел на светлый юг!

Да, уходит и много раз. Западничество его не было только одним книгочейством. Не слова эти стихи:

Меня не манит тихая отрада!
Покой, тепло родного очага,

или еще:

...прочь от родимого края
Иные влекли берега...

Стремление от времени до времени молиться

Светилам не здешней стороны —

сделало Бальмонта страстным путешественником в самом прямом смысле этого слова. Явилась долго зревшая, но рано проснувшаяся и после если не утоленная вполне, то, во всяком случае, часто и обычно утоляемая жажда видеть экзотические страны, самому не только через ритм и слог, а всем своим существом превращаться в испанца или англичанина, в мексиканца или вообще в бездомного и международного бродягу-мечтателя, поэтическая родина которого всюду, где ярки краски и сверкает горячее солнце в синих морях, а вся природа, цветы, птицы, женщины, костюмы, постройки словно совершают какое-то упоенное пиршество восторгов и влюбленности. Надо было — так смолоду было решено, — чтобы москвич-интеллигент познал воочию:

Жасминный сон в саду мимозном
И многоразно-цветовом.

Литературная деятельность Бальмонта — моральное, художественное и просто физическое освобождение от прежней скорбной школы русской поэзии, привязывавшей поэзию к невзгодам родной общественности и отсюда к воспеванию "неприглядной правды жизни". Надеется поэт:

Чахлые сосны без влаги растут и растут,
Чахлые сосны к Лазури дорогу найдут!

Его "лунность", то есть романтическая мечтательность, сливается с исканием нового простора и свободы. Образно выражено это в сонете "Морское дно":

С морского дна безмолвные упреки
Доносятся до ласковой Луны —
О том, что эти области далеки
От воздуха, от вольной тишины.

Там все живет, там звучен плеск волны.
А здесь на жизнь лишь бледные намеки,
Здесь вечный сон, пустыня тишины,
Пучины моря мертвенно-глубоки.

И вот Луна, проснувшись в высоте,
Поит огнем кипучие приливы,
И волны рвутся к дальней Красоте.

Луна горит, играют переливы, —
Но там, под блеском волн, морское дно
По-прежнему безжизненно-темно.

Шаг за шагом по сборникам "Под северным небом", "В безбрежности" и "Тишина" можно проследить, как осуществлялось это освобождение. Сначала только бессильно "рвутся волны" к красивому и заманчивому, к этим далям, что воспевали все романтики, а от них унаследовали и реалисты. Но скоро совершено первое паломничество — Скандинавия. Начинается осуществление лунной мечтательности. Скандинавия только толчок; тянет дальше:

В окутанной снегом пленительной Швеции
На зимние стекла я молча глядел,
И ярко мне снились каналы Венеции,
Мне снился далекий забытый предел.

Недолго снился. Одна за другой сменяют друг друга все более далекие страны. Стихи помечены и Англией, и Испанией. Не только читает и переводит поэт. Унесло воображение, и раскрылась ширь мировой поэзии.

Что-то прерванное во времена Белинского началось снова. В 20-х и 30-х годах, когда заговорили о "местности" и задачах "самосознания", какие должна преследовать поэзия, совершался Пушкиным и его школой великий подвиг создания национальной русской поэзии, не подражающей больше античным или западным образцам, а вполне самостоятельной. Выкованы были и стих, и слог; обычная разговорная речь претворена в стихотворную музыкальность. Но тотчас же, как только удалось преодолеть эти трудности, и полилась поэзия свободной струей, поставлена была новая, еще более трудная задача — сделать поэзию народной. Это требование еще более отрывало от Запада. Тут в русской жизни, среди русского народа, только для него, только из тех сплетений слов, образов, мыслей, что ему понятны или считались понятными, стремились поэты творить и напевать. Всякое отступление от этой наложенной на поэзию своего рода схимы признается эстетизмом, может быть, даже предательством. По основным своим темам, даже еще не порвав с поэзией 70-х и 80-х годов, Бальмонт один из первых посягнул на обязательную замкнутость русской поэзии в себе самой. Он стал не только вовсе не строго русским или тем более не исключительно народным поэтом, избегающим всего, что может оказаться недоступным или недостаточно популярным. Напротив. Бальмонт не боялся писать стихи и "в тиши старинного музея", где-нибудь во Флоренции или в Мадриде, и на вершине Аю-Дага, и там, где "грезят колледжи о средних веках", и там, где перед поэтом "предстала вдали Гвадоррама". Скитания поэта за эстетическими впечатлениями и пренебрежение к тому, чтобы осуществилась самая заветная и самая несбыточная в течение долгих десятилетий мечта попасть в виде листовки в короб коробейника, а отсюда проникнуть в народ, — производили впечатление искусства для искусства или эстетизма. Нарушал тут Бальмонт своим западничеством самую священную традицию русской интеллигенции. На самом деле было, однако, совершенно другое. Паломничество на Запад было хождением в Каноссу. Освободил себя поэт от обязательной схимы. Не захотел он быть только русским, стремящимся стать народным поэтом.

Вовсе не исключительное увлечение символизмом и французским вольным стихом, музыкальностью в поэзии Эдгара По и Верлена и таинственностью сверхъестественного, еще в "Серафита" Бальзака оказавшейся связанной с фьордами Скандинавии, составляет первый этап поэзии нашего вре-

мени. Как у Бальмонта вначале — эклектизм, довольно беспорядочные искания, чтение почти без разбора множества книг, блуждание по разным путям и уклонам, ввысь и вниз, истинное эстетическое бродяжничество. Вот где суть, и так ярко сказалось это именно у молодого Бальмонта, порывистого и страстно любящего жизнь, но проделавшего всю трудность библиотечной сосредоточенности.

II

Самосознание поэта

Две особенно характерные черты проходят красной нитью через русскую поэзию 70-х и 80-х годов. Первая — формальная или внешняя, вторая, напротив, — касающаяся художественного миросозерцания.

Поэтическое мастерство 70-х и 80-х годов облюбовало преимущественно пушкинский ямб. Некрасовский стих не привился. Принято было ценить Некрасова за гражданское направление, но на его стих и вообще на его форму долгие годы смотрели как на очень несовершенное, почти уродливое орудие поэтической выразительности. Где там понять, что Некрасов — великий новатор поэзии; его чуть ли не считали простонапросто неуклюжим. Оттого держится идейная традиция Некрасова; поэты перепевают его темы, им вдохновляются; но писать стихи учатся на Пушкине, без малейшей попытки обновить ритм. О создании новых ритмов нечего и говорить. Их нет. Однако в 90-х годах, когда сосредоточение на пушкинской форме доходит до апогея, пришел черед возрождения Тютчева и Фета. О них наконец вспомнили и коренным образом переменили о них мнение. Не только перестают в более культурных кругах смотреть на них как на бессодержательных слагателей стихов, блещущих внешней звучностью, но ищут именно у них глубины и мудрости. Возрождение Тютчева и Фета производит целый переворот. А тутто и слышится из Франции проповедь "свободного стиха", то есть возможности достигнуть совершенно новой музыкальности и новых ритмических сочетаний. Влечет к себе и чарующая напевность стихов Эдгара По. Аллитерации и внутренние рифмы, нарушающие скучную отчетливость ямбов пеоны, игра цезурами и обрывистостью строк, созвучия вместо рифм и новые, совсем неожиданные ритмы, взлелеянные поэзией прошлого, но забытые в XIX веке сонеты и терцины — все это мучает воспаленное воображение молодых поэтов, и среди них прежде всего Бальмонт щеголяет изощренностью музыкальных словосочетаний.

В отрывке из записной книжки 1890 года, приложенном как введение ко второму тому его "Полного собрания стихов", Бальмонт пишет: "В предшествующих своих книгах "Под северным небом", "В безбрежности" и "Тишина" я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые". Да, обернувшись назад, можно найти тот путь, по которому пойдет Бальмонт в годы зрелости. С историколитературной точки зрения путь этот намечает довольно полно и точно коротенькое стихотворение "Песня без слов" еще в самом первом сборнике. Стих уже не пушкинский ямб, оживленный пеонами, название близко Верлену, автору "Романсов без слов", синтаксис Фета, если взять для него типичным знаменитое "Шепот, робкое дыханье", и все это проникнуто принципом Эдгара По и Верлена: "музыка прежде всего".

Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый, свободный, журчащий ручей.

День догорает. Закат загорается.
Шепотом, ропотом рощи полны.
Новый восторг воскресает для жителей
Сказочной, светлой, свободной страны.

Ветра вечернего вздох замирающий.
Полной луны переменчивый лик.
Радость безумная. Грусть непонятная.
Миг невозможного. Счастия миг.

Сплетение воедино всех этих особенностей — вот что характеризует своеобразную музу Бальмонта. Я говорю: своеобразную, потому что не в подражании дело. В приведенном стихотворении, прежде всего, столько звучных аллитераций! Это уже характерно бальмонтовское открытие. Он возлюбил аллитерации и вообще музыкальность самого словоупотребления: внутренние рифмы, звучные слова.

Настал праздник поэзии, и нарушена была святая схима. Первое, главное, основное назначение, какое без всяких оговорок поставил себе в заслугу и в обязанность Бальмонт, это — радость искусства. Не

только не хочет он оправдывать мастерство поэта какими-нибудь заслугами и задачами, в той или иной мере заходящими за пределы мастерства, но прямо и категорично заявляет, что замкнулся в поэзии:

В башне, где мои земные
Дни окончиться должны,
Окна радостно-цветные
Без конца внушают сны.
Эти стекла расписные
Мне самой судьбой даны.

Тут не только брошен жребий, но принят вызов. Не для жизни поэт, и что ему жизнь? Между нею и поэтом цветные стекла его заколдованной башни, и он весь погружен в сны и мечтанья:

Сновиденья нагретых и душных и влажных
теплиц.

Все для него раскрашено красотою и условностью, вымыслом, ложью, всем, чем хотите, только не потребностями действительности и правды.

Легко было видеть в Бальмонте эстета и романтика, отвернувшегося от великой трагедии его родины. Но в том-то и дело, что это не так, и за этим откровенным и прямым признанием самостоятельности и независимости искусства в душе Бальмонта росло и развивалось самосознание поэтического подвига "нужного и важного". И зрела эта уверенность, которую подтвердит очень скоро сама жизнь вполне объективно и наглядно, как тернист путь поэтического подвига, совершенно в той же мере, что и путь подвига общественного, когда велики предъявляемые к своему мастерству требования. Знал уже, что говорил, Бальмонт, когда в предисловии к "Горящим зданиям" написал свой девиз: "Нужно быть беспощадным к себе. Только тогда можно достичь чего-нибудь".

Самосознание поэта — этот центральный мотив "Горящих зданий" — выражено в тесной связи с прославлением этой трудной и традиционной, вполне установленной поэтической формы: сонет, что влек Бальмонта смолоду.

Люблю тебя, законченность сонета,
С надменною твоею красотой,
Как правильную четкость силуэта
Красавицы изысканно-простой.

В форме сонета прощается навсегда поэт с представителями рассудочности, отвергшей все таинственное, что содержится в чарованье освобожденной от служебности и определенных принципов поэзии. Теперь он саркастически называет "проповедниками" эту честно думающую русскую интеллигенцию, ограничившую себя императивами общественности и простоты, превращенными незыблемой традицией в символ веры. Бальмонт говорит им:

Жрецы элементарных теорем,
Проповедей вы ждете от поэта?
Я проповедь скажу на благо света, —

Не скукой слов, давно известных всем,
А звучной полногласностью сонета,
Не найденной пока еще никем!

Это заявление ведет нас непосредственно к новой поэтике Бальмонта:

Пять чувств — дорога лжи. Но есть восторг
экстаза,
Когда нам истина сама собой видна.
Тогда таинственно для дремлющего глаза
Горит узорами ночная глубина.

Бездонность сумрака, неразрешенность сна,
Из угля черного - рождение алмаза.
Нам правда каждый раз — сверхчувственно
дана,
Когда мы вступим в луч священного экстаза.
В душе у каждого есть мир незримых чар,
Как в каждом дереве зеленом есть пожар,
Еще не вспыхнувший, но ждущий пробужденья.

Коснись до тайных сил, шатни тот мир, что спит,
И, дрогнув радостно от счастья возрожденья,
Тебя нежданное так ярко ослепит.

Итак, Бальмонт ополчается против интеллигентов-проповедников, а сам-то? Разве не обещает он сказать "проповедь на благо света"? Не в отрицании проповеди, значит, было дело, а в проповеди "нового" и "по-новому".

Приведенный сонет, так характерно озаглавленный "Путь правды", целая энциклопедия "новой проповеди". Как только мы сделаем шаг в сторону понимания этой "новой проповеди", так сейчас обнаружится, что разнится она от прежней самой сущностью лежащего в ее основе миропонимания, а новизна формы, стремление к ней, "росписные стекла" мастерской художника — не что иное, как новое орудие, ставшее необходимым для проведения в жизнь этого нового миросозерцания. Оно ново самой своей гносеологией. Да, гносеологией; этот педантический термин, зазывающий в философские семинарии, где систематично и тяжеловесно проходятся основы философии как науки о принципах, просто и точно определяет сущность загорев-

щегося пожарища в сердцах создателей новой поэзии, и в частности в душе Бальмонта. О гносеологии в 90-х годах уже заспорили в кружках для самообразования, в редакциях журналов. Только что вышли тогда "Проблемы идеализма", и русская передовая молодежь, воспитанная на эпигонах "Молодой Германии", на фейербаховском "отрицании философии", на "научном миросозерцании" естествоиспытателей, на эволюционизме Спенсера и материалистической системе Карла Маркса, — не говорю о "субъективном методе" Н. К. Михайловского, так как его влияние уже на ущербе к концу 90-х годов, — совершала свое паломничество "назад к Канту", и тут сильно запоздав, переступая из следа в след за немецкой семинарски-университетской мудростью. Авторы "Проблем идеализма" верили, что говорят новое слово, и уделили в своем сборнике местечко даже для Ницше. Стало вновь заползать в умы уже столько бед и тревог наделавшее на Руси полвека тому назад гегельянство. "Назад к Канту" и "назад к Гегелю" — лозунги, оказавшиеся для Бальмонта, однако, неприемлемыми. Они, пожалуй, расчистили путь "новой проповеди". Но гносеология самого Бальмонта — иная, и, если вдуматься, хотя на первых порах ее и воспринимали с грехом пополам совместно с идеализмом, она ему глубоко враждебна.

Слова приведенного сонета: "Пять чувств — дорога лжи" для большинства читателей конца 90-х годов были если и непонятны и неприемлемы, то, во всяком случае, не неожиданны. Рядом с "Проблемами идеализма" шло на Русь еще другое и шло именно через художество. Модный тогда романист Пшибышевский пустил бродить по свету это выражение, что существует путь познания, где дважды два вовсе не четыре, а, может быть, пять или пятьдесят пять; вот этот тернистый путь познания и есть путь познания художественного. Не Пшибышевскому принадлежит тут, разумеется, почин; я упомянул о нем только ради хронологии. Давно еще Эдгар По читал в Америке лекции, где доказывал, что существует "убеждение без доказательств"; он строил на этом целый ряд своих очерков и рассказов. Давно также еще Бодлер воспевал и устанавливал символическое соотношение явлений, ответ звуку цветом и т. п. Пробудился вновь, — в который уже раз, именно тогда, когда рационализм, казалось, победил и укрепился, заставив ум человеческий преклониться перед несомненностью этого довода: дважды два — четыре! — возник интерес к оккультным знаниям, и старые, запыленные, изъеденные мышами книги, толковавшие о Сведенборге и Мартене, перебрались из кладовых букинистов на их прилавки. А тут месмеризм XVIII века в руках современных психиатров оказался особой вовсе не столь таинственной областью знания. Символизм и искание экстатических порывов вдохновения, не логика, а причудливые скачки гениальной мысли — все это уже давно в середине XIX века влекло к себе усилия целого ряда поэтов; на исходе романтизма рвутся мысль и воображение проникнуть в тайный и трепетный мир сверхчувственного и неосознанного. Но возрождается рационализм, положительная наука делает чудеса при помощи своих самых что ни на есть рациональных выкладок. Возникает реализм и заполняет собою передовые круги ученого и литературного мира на долгие десятилетия. Но вот опять в самом конце XIX века, да и в начале XX возрождается все то, что мучило мозги Эдгара По, Бодлера, Жирара де Нерваля, не говоря уже о Гофмане и Новалисе, их предшественниках; таково происхождение новой гносеологии Бальмонта.

Оттого, хотя заявление Бальмонта, ставшее лозунгом "новых веяний": "Пять чувств — дорога лжи, но есть восторг экстаза", производило впечатление возврата к романтизму и новым романтиком сочли Бальмонта, как мы еще увидим яснее, когда проследим его дальнейшее поэтическое поприще, совсем не романтик Бальмонт. Покамест важно, однако, другое: самосознание поэта нашло свое оправдание. По-новому было провозглашено: *нужна поэзия*.

Нужна, но зачем? "Целый мир ношу я в сердце!" — еще в молодости восклицал Бальмонт в своем первом исступленном плаче "Помогите! помогите!", вырвавшемся перед зияющим злом жизни. А непосредственно вслед за этими стихами следовали "Три сонета". Начало первого из них такое:

Меня пленяет все: и свет, и тени,
И тучи мрак, и красота цветка,
Упорный труд, и нега тихой лени,
И бурный гром, и шепот ручейка.

В момент самосознания своего, как поэта, изрек Бальмонт свое знаменитое:

Я делаюсь мгновеньями во власти всех вещей,
И с каждым я, пред каждым я, и царственно ничей.

Стихи, откуда взяты эти два стиха, так и называются: "Во власти всех вещей". Тут

принцип творчества, отправная точка для вдохновения. Вот для чего *нужна* поэзия. Поэт воспринимает, как в некое чудное и чудовищное чувствилище, все явления бытия. Он отдается сердцем и умом в их распоряжение, сживается с ними, чтобы свободно и упоенно вынашивать образы и чувства, находя их художественное выражение, отдавая их людям, чтобы они, завороженные ритмами и сочетаниями слов, тоже отдавались всем явлениям, побеждая косность и бледность своей восприимчивости, обогащая свое маленькое *я* тем великим и необъятным, что зовется стихиями, вселенной, вообще бытием.

Отсюда первый шаг на поприще поэзии составляет трудный подвиг непосредственности. Одно из первых стихотворений в "Горящих зданиях" — "Слово завета" берет эпиграфом это наставление, скромное и все же трудное, испанца Диего де Эстелья: "Oh hombre! pregunta à los brutos irracionales que ellos enseneràn..." и переводит его —

О, человек, спроси зверей
О цели странствия земного!

Совершенно так христианские мыслители первых веков, подобно своему учителю блаженному Августину, искали таинственную связь между непосредственностью незатронутых размышлением "малых сих", простых в вере, и даже бездушной твари Божией и высшей богословской премудростью. Так, отцы церкви наставляли: будьте, как дети и как тварь послушная. Подобно им, и поэт должен уметь сочетать в восприимчивости своей непосредственность и высокомудрие. Странно звучат эти строки Бальмонта:

Живи, как зверь, без колебаний! —
И в смерти будешь жить, как остов мощных зданий,

которые заканчивают стихотворение "Слово завета"; их часто высмеивали остроумцы, не поняв, чего хочет поэт. Его строки из "Во власти всех вещей" казались еще забавнее:

Заблудшую собаку я увижу пред собой —
Со зверем зверь, люблю ее. Но, сердце, дальше! Пой!

Смешно это — любить, как зверь, жить, как зверь, но тут настоящая правда о подвиге художника, детски, без колебаний увлекающегося всеми проявлениями бытия, потому что иначе не проникнуть в сущность мироздания, не сказать о нем своего певучего и премудрого слова.

И тут, в этом подвиге проникновения в суть вещей, лекарство от романтизма, так долго томившего художественное творчество в бессилии и ненужности. Нет, не неоромантизм — "новые веяния". Мечты далекие и туманные, зовущие прочь от жизни, заставляющие проливать слезы умиления не над жизнью, не над бытием, затуманенные мечты, наполняющие глаза слезами, через влажность которых плохо видна жизнь или даже, по правде сказать, не видно ее вовсе, — все это должно теперь уступить место действительности. Лунный поэт-романтик стал реалистом. "Расписные стекла" его башни, этой мастерской его художественной работы, не мешают видеть; они — не романтические слезы; вовсе нет. Стоит только проникнуться наставлением, требующим от поэта, чтобы он был "во власти всех вещей". Романтизм отрывает человека от природы, хотя и любят романтики мечтать о ее лоне. Реализм не требует никакого воспевания красот природы и никаких пышных фраз о ее великолепии. Но реализм зовет в нее самое, хочет, чтобы художник окунулся в природу, как в глубину прозрачную, чтобы жил он в ней и с ней, не выделял себя от нее, а помнил, что он только часть ее, такая же природа, такая же, как все прочее, игрушка ее неугомонной воли. И не ясно ли, что рассуждать о природе как о явлении, смотреть на нее, слышать все ее "шелесты, шорохи" лишь для того, чтобы понять свой собственный слух и свое собственное зрение, — это сродни романтизму; братья они, рожденные одной эпохой и одним направлением заблуждений и истин, — идеализм и романтизм. Думалось: вновь возродился идеализм в конце XIX столетия, как и думалось: возродилась романтика, мечтательность, оторванность от жизни и природы. Нет. Отнюдь не надо читать Бальмонта, затвердив: он романтик, он идеалист. Ничего тогда не поймешь ни в нем, ни в его стихах.

III

Ницшеанство и общественность

В 1903 году вышли одновременно два сродных по замыслу сборника Бальмонта: "Будем как солнце" и "Только любовь". Они произвели впечатление какого-то призыва. Свершилось. Когда оборачиваешься назад и вспоминаешь толки о Бальмонте того времени, — нельзя этого отрицать:

Бальмонт быстро, неожиданно для себя стал проповедником нового понимания жизни. Оба эти сборника — уже самая доподлинная проповедь, и смысл ее сплетается со всем тем идейным подъемом и всем тем живым трепетом, что забушевали по лицу России в 1905 году. Призыв Бальмонта был призывом к *Солнцу*. Иначе не скажешь. Раз навсегда настал конец в стихах романтической лунной мечтательности. Словно утро наступило, словно, пока шло пожарище "Горящих зданий", незаметно, при свете его зарева, заалел восток, и вот шаром выкатилось на горизонте, заблистало по росе, зажглось и послало на землю всю страдную ярость своих лучей молодое солнце. "Солнце, солнце", — простонали сначала так робко, нерешительно привыкшие к чеховским сумракам люди, но запомнились оба стихотворения, открывающие сборник:

Будем, как солнце всегда молодое,
Нежно ласкать огневые цветы.

Эти строки:

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым,
Из сочных гроздий венки сплетать —

стали новым лозунгом. Новое поколение бессознательно воспитало себя на нем, чуть не искалечило себя.

Пел Бальмонт в одном из последующих сборников:

Вновь и вновь струятся строки
Звучно сладостных стихов.

Он упорно утверждал:

Я не устану быть живым.

Однако, даже среди наиболее близких ему кругов новой поэзии, сборники "Будем как солнце" и "Только любовь" остались и через десять лет после их выхода в свет наиболее читаемыми, так сказать, классическими для поэзии Бальмонта. Прекрасны и последующие сборники. Поэт прав, когда уверенно продолжает свое дело, не сомневаясь в себе, веря, что не иссякло богатство его воображения. Многое, что крикливо в сборниках "Будем как солнце" и "Только любовь", несравненно вдумчивее и совершеннее было вновь претворено в позднейшие стихи, но уже утратилась свежесть.

С историко-литературной точки зрения центральное место занимают в "Будем как солнце" посвященные Горькому стихи "В домах", а в "Только любовь" — "Старые дома".

В старинном доме есть высокий зал,
Ночью в нем слышатся тихие шаги,
В полночь оживает в нем глубина зеркал,
Из них выходят друзья и враги, —

рассказывает поэт. Эти стихи принадлежат к "прерывистым строкам" слитно и своим своеобразным ритмом, и самыми образами, вызывающими тревогу. Так мучительно слышатся вопли "друзей и врагов", "скованных зеркалами":

Шорохи, шелесты, шаги... О старый дом,
Кто в тебя дневной, не полночный свет прольет?
Кто в тебе тяжелые двери распахнет?
Кто воскресит пересказанность мечты?
Кто снимет с нас этот мучительный гнет?
Мы — только отраженья зеркальной пустоты.

Сам содрогаясь от созданного им кошмара, Бальмонт отвечает:

Бойтесь старых домов,
Бойтесь тайных их чар, —
Дом тем более жаден, чем он более стар,
И чем старше душа, тем в ней больше
задавленных слов.

Боязнь старых домов — не предрассудок; это — верное предчувствие: кто посмотрится в "мертвую глубь враждебных зеркал", тот "навеки скован зеркалом". Ему уже нет исхода, потому что "привидениям нет дверей". Неужели надо раскрывать эти символы? Их смысл ведь так ясен для всякого, кто не глух к музыке поэтического иносказания! Этими образами "новый поэт" в канунную пору русского обновления пропел свое собственное: "вперед без страха и сомненья". Припев "Старых домов" восклицает:

Живите, живите, — мне страшно, — живите
скорей!

Да, тех, кто выпил "мертвый яд" "старых болезней, ужасов и дум", проклинает Бальмонт в посвященном Горькому стихотворении "В домах":

Я проклял вас, люди. Живите впотьмах,
Тоскуйте в размеренной чинной боязни!

Он проклял их за то, что они лишь робко лепечут: "Мы люди, не звери", за то, что у них нет и помину того "увлечения процессом жизни", стремления "ковать жизнь", броситься в самую "гущу жизни", что в те годы так упорно и властно проповедовал Горький. Люди, вдохнувшие

"мертвый яд", живут именно так, как описывает поэт прозябание проклятых им жителей старых домов:

В мучительной тесной громаде домов
Живут некрасивые, бедные люди,
Окованы памятью выцветших слов,
Забывши о творческом чуде.

Все скучно в их жизни. Полюбят кого,
Сейчас же наложат тяжелые цепи.
"Ну что же ты, счастлив?" — "Да что ж...
Ничего".
О да, ничего нет нелепей.

И чахнут, замкнувшись в гробницах своих.
А где-то по воздуху носятся птицы.
Что птицы? Мудрей привидений людских
Жуки, пауки и мокрицы.

Из этой смрадной тины, как Горький своими рассказами о выдуманных им босяках-романтиках, по-своему зачарованный музыкальностью своих стихов позвал и Бальмонт.

Еще в самом своем первом сборнике Бальмонт спрашивал:

Зачем Он создал смерть, болезнь, страданье,
Зачем Он дал нам жгучее желанье —
Грешить, роптать и проклинать Творца?

Те единственные ответы, какие давались всемирной мыслью на подобные вопросы, — там, на Западе, это был в 70-х и 80-х годах научный скептицизм Ренана, хладнокровный и твердый, но слепой агностицизм позитивистов и, наконец, умный, разукрашенный философской художественностью пессимизм Шопенгауэра. Ничего больше. Наше чисто русское, по преимуществу народническое томление не связано ни с Ренаном, ни с Шопенгауэром; его целиком не коснулся даже агностицизм позитивистов, потому что и они плохо у нас были усвоены. Но, по существу, как социальное явление, и наша скорбь 70-х и 80-х годов, конечно, была сродни с западной. Оттого, раз речь идет о таком западнике и книгочее, как Бальмонт, когда во второй период его поэтической деятельности, то есть в промежуток, отделяющий его выступление от "Будем как солнце", он начинает говорить:

Мир должен быть оправдан весь, —

это "приятие мира" в поэзии Бальмонта надо объяснять победой общеевропейской мудрости. Затеплилась надежда. Кто-то опрокинул и агностицизм позитивистов, и пессимизм Шопенгауэра, и скептицизм Ренана. И этот "кто-то" еще до самой глубины своих помыслов продумал "неприятие мира" нашего Достоевского и преодолел его, пересилил, сказал именно так, как Бальмонт:

Мир должен быть оправдан весь.

Этот "кто-то", конечно, Ницше. "Стройте ваши города на Везувии! Отправляйте ваши корабли в неисследованные моря!" — раздалось и раскатом докатилось до самого востока Европы повеление "Веселой науки". Почему, откуда такая перемена? И отчего мог принести с собою оправдание мира этот страшный приказ? В том-то и дело, что он принес не надежду, мечтательную и романтическую, а гордую и бесстрашную уверенность.

Ницшеанство оправдало и осмыслило страдание, и отсюда явилось оправдание мира.

К блаженству я пришел стезей мучения, —

давно уже говорил Бальмонт, став ницшеанцем, и целые полчища страшных образов, целый арсенал орудий пытки бросили читателям его ницшеанские, солнечные, яркие, словно трубным гласом гневного ангела призывавшие к силе сборники "Будем как солнце" и "Только любовь".

Положение Ницше, что "счастье и несчастье — братья-близнецы, выросшие вместе", конечно, не новость. Ее знала еще древнеиндийская мудрость, и поклонник ее Шопенгауэр именно на ней строил основные аргументы для своего пессимизма. В счастье зародыш страдания, и отсюда его ужас, требование, чтобы закостенел человек, обуздав свою волю к жизни и деятельности. Теперь из того же положения делается диаметрально противоположный вывод: зачем ужас, зачем отчаяние? разве нет другой основной ценности, как счастье, которое не только не прочно, но по существу то же, что и страдание? Ясно, что надо лишь найти новую независимую от обесцененного счастья и не боящуюся его "брата-близнеца", то есть страдания, ценность, и тогда будет разрешен вопрос. Эту новую ценность и нашел раньше Ницше имевший на него такое большое влияние французский философ Гюйо. Он увидел ее в самой жизни или, вернее, в особом запросе и подвиге жизни. Сама жизнь есть первая основная, ее же не прейдеши, высшая ценность; каждый раз

как жизнь не жалкое прозябание, пусть станет жизнь "самой интенсивной и самой экспансивной"; пусть она бушует, играет, бьет ключом и клокочет, не зная ни удержа, ни запрета. Разве страдание не будет тогда превзойдено? Разве не найдено будет тогда самое страдание каким-то благом?

О знаю, боль сильней всего
И ярче всех огней,
Без боли тупо и мертво
Мельканье жалких дней.

Или еще в другом месте:

И молча думал я,
Что боль дана, как правда, нам,
Чужая и моя.

Не детски простым и не наивным должно быть только миропонимание. Создать эту жизнь "самую экспансивную и экстенсивную" — значит дерзнуть. В хохоте и стонах "Веселой науки" погибла заветная стройность наших подразделений, уверенностей, обиходных взглядов, и на смену явилось совершенно другое: мысль стремится проникнуть в ту страшную бездну, через которую эти подразделения, уверенности и обиходные взгляды перекинуты, как непрочный, наскоро построенный, в каждую минуту готовый рухнуть пешеходный мостик. И вот Бальмонт опрокидывает наши "да" и "нет", которые мы всегда ставим так высоко, не видя зияющей под ними пропасти:

Подождите, старые, знавшие всегда
Только два качания, только "нет" и "да".
Будет откровение, вспыхнет царство мглы.
Утро дышит пурпуром... Чу! кричат орлы.

И мнится поэту, что установлены эти "нет" и "да" каким-то Безумным часовщиком:

Слова он разделил на "нет" и "да",
Он бросил чувство в область раздвоенья,
И дня и ночи встала череда.
И чтоб вернее было их значенье,
Чтобы означить след их полосы,
Их двойственность, их смену и теченье, —
Поэт безумный выдумал часы.

Настал тогда конец "годам вне разлада, вне страданья". Теперь —

Часы кричат, хохочут, шепчут смутно
И на мечту, звеня, кладут запрет.

Сам часовщик ужаснулся своей затеи и бросился останавливать часы. Но было поздно:

...часы, гудя набатом,
Все громче хаос воплей громоздят.

Потерян секрет или с часовщиком "случилось чарованье", — брошен мир во власть этих "нет" и "да". Где же выход? Надо их пересилить!

Надо решиться, наконец, "бросить Рай с безгрешным садом", надо "полюбить знойные сны", стать "безумным демоном снов трических", заглянуть попристальнее и не смущаясь опасностью в сумрачные творения Анграмайни; тогда почувствуешь, что не чужд и вовсе не противен Анграмайни светлому Агарамазде. Образ творца один. Бальмонт рассказывает, как явился к нему сам Диавол, "обошедший тюрьмы, избы и больницы", проникший в какие-то блаженные "сказочные столицы", где "от века и века красота", где "ласки, мысли, звуки и цвета". Пристально вгляделся поэт в черты Диавола, и что же? Какой увидел он "ужас раздвоений"! Диавол, говорит Бальмонт:

...стоял как некий бог, склоненный,
И явственно увидел я, что он,
Весь белый, весь луною озаренный, —
Был снизу черной тенью повторен.

И так вокруг него каждый "образ, полный дум бессонных", отражаясь в зеркалах,

Дробился там в зеркальности, на дне,
Меняясь в сочетаньях повторенных.

Найти доброе в злом, красивое в уродстве — вот чего добивается Бальмонт. Оттого не боится он истязаний. Он говорит:

Кому я радость доставлял,
Тот спал, как сытый зверь.
Кого терзаться заставлял,
Пред тем открылась дверь.

Такие ткались на завесе поэтической мастерской новой поэзии лозунги, и вторили они общему подъему социально-политической требовательности, дерзким и смелым поступкам, переоценке и перестрою одряхлевшего старого режима. Осуществился завет "Веселой науки": "тайна пожинать величайшие плоды и величайшее наслаждение от существования состоит для нас в том, чтобы жить в опасности! Стройте ваши города на Везувии! Отправляйте ваши корабли в неисследованные моря!"

И строили на вулканах грядущее благополучие родины и плыли вдаль без кормчего, мудро высчитывающего по звездам пути странствия...

IV

Odi profanum vulgus[1]

Когда теперь перечитываешь все десять томов стихотворений Бальмонта, так ясна их связь с пережитым, с эпохой, со всей тревожной, бесстрашно рвавшейся еще недавно к свету и благу русской общественностью. Бальмонт — поэт нашей современности, и каждое его увлечение, каждая мечта или причуда мысли все в нем дышит теми же самыми грезами, какие рождались и искрились в сердцах его современников.

В последний юбилей со дня смерти Некрасова в "Новом пути" появилась статья Бальмонта в его славу. Тут впервые было сказано, как близок Некрасов поэтам "новых веяний", и тем самым эти неисправимые поэты-западники, внесшие в русскую поэзию такие мотивы, что считались ей чуждыми: символизм, изысканность и изощренность формы, упоение красотой речи и природы, красками, звуками и линиями, эти опрокидыватели самых заветных ценностей вводились в русло русской поэзии. Многое переменилось с тех пор; одни друзья Бальмонта, как главный и самый сильный его сподвижник Валерий Брюсов, обратились к "прекрасной ясности" Пушкина, другие, как Вячеслав Иванов, щеголяющий славянизмами и трудной образностью эллинской мифологии, как будто зовут и еще назад, к напрасно забытой торжественной и тяжелой, но прекрасной в своих словообразованиях поэзии XVIII века; но основная струя, все эти три более молодых поэта, каждый по-своему: Александр Блок, Андрей Белый, Сергей Городецкий — разве они не некрасовцы? Городские, обыденные, любящие речь живую, речь пригородов, речь, уснащенную совсем новыми словами, лишь вчера возникшими, они своим творчеством уже воочию доказали, что, прерванное непониманием чисто формальной стороны творчества Некрасова, его влияние должно было когда-нибудь сказаться вновь. Перестали даже поэтически одаренные русские люди понимать "музу мести и печали" в ее великолепной художественной правде и красоте. Надо было настать, наконец, тоже замолченному обаянию Тютчева и Фета, чтобы возродился их великий современник, несравненно больший, чем они, мастер стихотворной звучности. Завершен был круг, как это всегда бывает в искусстве, кольцеобразным движением вперед русской поэзии. Даже те, кто вовсе не склонны к историко-литературным выкладкам, смутно чувствуют в Бальмонте ласковую грусть Некрасова.

Однако даже до сих пор Бальмонт — "проклятый поэт", и знает он отверженность и одиночество. Он говорит о себе в стихотворении "Будем как солнце":

Я шел один пустынями, и шел во тьме лесов,
И всюду слышал возгласы мятежных голосов.

И думал я, и проклял я бездушие морей,
И к людям шел, и прочь от них в простор
бежал скорей.

Где люди — там поруганы виденья высших грез;
Там — тление, скрипение назойливых колес.

Оттого любил поэт обращаться к ветру с приветом:

Ветер, о, ветер, как я — одинокий.

Да и может ли поэт не быть одиноким? Где угнаться за ним и как может ему быть по себе среди людей? Не у них, а у стихий учится он жить и чувствовать:

Я спросил у свободного Ветра:
"Что мне сделать, чтоб быть молодым?"
Мне ответил играющий Ветер:
"Будь воздушен, как ветер, как дым".

Я спросил у могучего Моря:
"В чем великий завет бытия?"
Мне ответило звучное Море:
"Будь всегда полнозвучным, как я".

Я спросил у высокого Солнца:
"Как мне вспыхнуть светлее зари?"
Ничего не ответило Солнце,
Но душа услыхала: "Гори!"

Не сохранять вечно молодость, не быть полнозвучным, не "гореть" солнечным сиянием, увы, удел людей. Поэт для них всегда отверженный, и нет такой гуманности, что удержала бы поэта от присущего ему odi profanum vulgus.

Бальмонт не сатирик, но если мы спросим себя, почему это так, что людьми "поруганы виденья высших грез", то ответ найдем в одном из весьма немногочисленных сатирических стихов Бальмонта:

[1] Я презираю невежественную толпу (Гораций) *(лат.)*.

Человечики

Человечек современный, низкорослый,
слабосильный,
Мелкий собственник, законник, лицемерный
семьянин,
Весь трусливый, весь двуличный, косоушный,
щепетильный,
Вся душа его, душонка — точно из морщин.

Вечно должен и не должен, то нельзя, а это
можно.
Брак законный, спрос и купля, облик сонный,
гроб сердец,
Можешь карты, можешь мысли передернуть
осторожно,
Явно грабить неразумно, но — стриги овец.

Монотонный, односложный, как напевы
людоеда:
Тот упорно две-три ноты тянет-тянет без конца,

Зверь несчастный, — существует от обеда
до обеда, —
Чтоб поесть, жену убьет он, умертвит отца.

Этот ту же песню тянет, только он ведь
просвещенный,
Он оформит, он запишет, дверь запрет он
на крючок,
Бледноумный, сыщик вольных, немочь сердца,
евнух сонный, —
О, когда б ты, миллионный, вдруг исчезнуть мог!

Такими некрасовскими стихами бичует Бальмонт жалкий и немощный род людской, неспособный к подвигам, напетым рокотом и грохотом великих стихий, красотой и яркостью полуденного солнца. Неужели же не воскликнет он: odi profanum vulgus? Как бы ни был поэт любвеобилен, готов отдать себя за "великое дело любви":

Безумцам отдал бы я все свои тела, —
Чтоб, утомясь игрой убийственного пира,
Слепая их душа свой тайный свет зажгла —

неизменно возникнет в самых затаенных глубинах его самосознания проблема "поэта и черни", и теперь, после хохота "Веселой науки", после развенчания мещанства, станем ли мы смешивать, как делали это прежде, каждый раз, как речь шла о "Поэте и черни" Пушкина, гордость поэта с высокомерием властелинов над людской сутолокой или знати человеческой?

А презирающий чернь людскую поэт — ее жертва, ее невольник, закованный в цепи и брошенный на поругание истязателям. Хорошо знает это Бальмонт, и выбирал он себе из сонма древних и современных поэтов именно тех, кого терзали люди. Бальмонт с молодых лет облюбовал чопорную и строгую в морали, совершенную в своем мещанстве Англию. Англия?! Почему именно она? Чтобы понять это, стоит лишь вдуматься в смысл, какой таится за сопоставлением этих имен: Кристофор Марло, Шелли, Оскар Уайльд. Это имена очень английские, потому что судьба всех трех этих поэтов характерно английская. Один в эпоху королевы Елизаветы, тогда, когда в соседней Франции Рабле начертал на дверях своей Телемы: "fais ce que voudras"[1], второй в начале XIX века на следующий день после Великой революции, когда еще не успокоился и вдыхал немецкий романтизм, третий в наше время, — все три испытали одну и ту же судьбу, и вот эта-то судьба всех трех поэтов привлекала к себе Бальмонта; не мог он оторваться от противоречия между их гением и оценкой этого гения со стороны соотечественников.

Бальмонт сказал о себе:

Я — жизнь, я — солнце, красота,
Я время сказкой зачарую,
Я в страсти звезды создаю,
Я весь — весна, когда кого люблю,
Я — светлый бог, когда целую.

Конечно, смеялись и смеются над ним немало в ответ и читатели, и еще больше, еще злее соперники по поэтическому ремеслу. Да и как не смеяться? Но ведь поэтическое самосознание — Голгофа. Самая решимость так говорить о себе есть уже проявление той "беспощадности", которой он от себя требовал, отдача "безумцам всех своих тел", прохождение "к блаженству" "стезей мученья". Да, думается, дивья поэту -

Вздыхать, дышать, гореть, лелеять аромат.

Но дорого заставляют люди выплачивать за эти восторги. И не по невежеству, конечно. В том-то и дело, что вовсе не о невежестве речь. Образованное общество всегда особенно жестоко к пошедшим на поэтический подвиг. Именно образованные, знающие толк в искусстве и строго блюдущие хорошие нравы замучили Марло, Шелли и Оскара Уайльда, а могли это сделать потому, что Англия свободная страна, где общественное мнение властно и никто не смеет воспрепятствовать, чтобы оно осуществило свое право судить и карать.

В поэме Шелли "Леон и Синта" есть четверостишие, которое в переводе Бальмонта звучит так:

[1] "Делай что хочешь" *(фр.)*.

Когда свой страх в улыбке лицемерья
Скрывают притеснители-ханжи —
Змея с Орлом тогда во мгле эфира
Встречаются — дрожат основы мира!

Всего чаще и всего сильнее дрожат основы мира именно в Англии. Змея с Орлом во мгле эфира — вот образ, который мог бы служить эмблемой истории английской поэзии. Мало мы знаем об авторе переведенного Бальмонтом "Фауста". Только поэт Драйтон оставил о нем стих, где сказано:

Его поэтические восторги были воздушны,
огненны, и оттого так ясны его стихи.
Он сохранил то утонченное безумие, каким
по праву должна обладать душа поэта, —

но именно это "утонченное безумие" привело к беде. Еще дошло до нас одно известие об этом поэте XVI века, и это известие — донос. Да, типичный ханжеский донос, обращающийся не к властям, а к обществу, заявляя, что Марло — безбожник и не может быть терпим ни как человек, ни тем более как поэт. И погиб Марло рано, совсем молодым человеком на дуэли, подробностей о которой мы знаем мало. Значит, еще или, вернее, уже тогда, в XVI веке, английское общество научилось мучить своих поэтов, как это было с Байроном и Шелли, за жизнью которых на Женевском озере следило ревнивое любопытство ханжей; и поэты эти умерли эмигрантами, не смея вернуться на родной остров, потому что там ждала уже настоящая травля. Это внутреннее противоречие характера английского народа, создавшего нежнейших поэтов, таких, как Марло, Шелли и многие другие, и в то же время преследовавшего этих поэтов с таким рьяным упорством, прекрасно выразил Бальмонт, когда в сборнике статей "Горные вершины" рассказывал о своих лекциях в Оксфорде и о том, как не смел даже произнести этого дорогого для себя имени: Оскар Уайльд.

В Англии, писал Бальмонт, "есть нежнейшие души, каких нет ни в одной европейской стране", но в то же время "ни в одной стране нет и таких каменных лиц и каменных душ, какие с ужасом можно видеть в Англии".

Однако и в этой проблеме о "Поэте и черни", как во всех прочих, что воспевала муза Бальмонта, его собственный, наиболее присущий ему вывод оказался оптимистическим. Восстал перед ним величественный облик Гёте и очаровал своим спокойствием. О, Гёте, тот никогда не был "проклятым поэтом". Как река полноводная среди тучных пажитей и поемных лугов, мерно и плавно протекала жизнь Гёте. "Гёте, — пишет Бальмонт, — видит вселенную под разными углами и может меняться как Протей, ускользая от тех, кто не умеет спрашивать, и говоря с мудрыми как предсказатель и мудрец. И потому в будущем, когда люди вполне овладеют землей, этой зеленой планетой, данной нам для блаженства, они будут подобны не Шекспиру и не Шелли, а гармонически-властному Гёте". Всего более поразило Бальмонта в Гёте "отличие этого великого гения от целой группы поэтов, заставляющее нас, изнервничавшихся, утонченных и утомленных своей утонченностью, периодически возвращаться к уравновешенному Гёте". Зачем? А именно потому, что и в этой проблеме: odi profanum vulgus, которую старались раздуть как лягушку, подражающую волу, все индивидуалисты, эстеты, эксцентрики и декаденты наших дней, Бальмонт хотел остаться оптимистом гуманным и преданным людям. Он говорит о Гёте, что отличие его от других поэтов "заключается в том, что он — резкая противоположность коренящемуся в нас трагизму. В нем враждебное человеческой природе, вступая в междоусобную борьбу и создавая лирические грозы, всегда приводит к радуге".

Трагедия — это то, что нужно превозмочь, — вот истина, которую никто с такой силой не доказывал, завершая каждый отдельный круг своих поэтических размышлений и своих "лирических гроз", как Бальмонт. Проблема о "Поэте и черни" разрешается поэтому в одном из наиболее оптимистических стихотворений поэта, из которых я уже привел одну строку:

Железный шар

Не говори мне — Шар Земной, скажи точнее —
Шар Железный,
И я навеки излечусь от боли сердца бесполезной.
Да, Шар Железный, с круговым колодцем
скрытого огня
И легким слоем верховым, с полями ячменя,
С полями ржи, с лугами трав, с зелеными
коврами леса,
С громадой гор, где между скал недвижных туч
висит завеса,
И с этой плесенью людской, где ярче всех кто
всех старей,
Кто мозг свой жадно расцветил на счет ума
других людей.
Я только должен твердо знать, что жесток этот
Шар Железный.

И пусть, и пусть. Зачем же грусть? Мы
с ним летим
воздушной бездной.
Зачем же мягким буду я в железный, жесткий
этот век?
Я меч беру — и я плыву — до устья
пышных-пышных рек.

V

О родине и рабстве

Принято думать, что только под напев живых и настоящих порывов самой жизни стал Бальмонт слагать те стихи, из-за которых несколько лет принужден был скитаться вдали от родины, забытым изгоем. Говорят, что лишь в 1905 году стал общественником Бальмонт, а раньше им вовсе не был, и весь размах, и вся пламенность, вся солнечность его прежней поэзии никакого отношения к нашим общественным стремлениям вовсе не имеют. Лишь по внешности это так. Пел Бальмонт одиноко, даже когда услышали его, он остался в такой среде, которую отнюдь нельзя назвать колыбелью прогрессивного перестроя России, а если песни его читались и в тюрьмах и в ссылках, если полюбили их кое-кто и из революционеров, ну что же! — дело вкуса; при чем тут общественность? Но налетел 1905 год — и захлестнуло поэзию Бальмонта; не он был вожаком, его увлекли, и, может быть, ложным шагом было с его стороны вмешательство в чуждую ему сферу политики. Так гласит вульгата о Бальмонте.

Но совсем другой процесс его поэтических томлений и грез на самом деле. Будущий историк именно из Бальмонта — из него даже больше, чем из Горького, — прочтет бурные порывы широких слоев молодежи и не отставших от нее людей зрелых, тех многих и многих, кто встал под революционные знамена. Иносказательно, как символист, как художник, то есть создатель красных вымыслов с самых первых шагов своих на поприще поэзии, Бальмонт стал выразителем освобождения вольных сил, поэтом вольности и вольницы. Оттого общественность стихов Бальмонта я представил в самой тесной связи с сущностью его миросозерцания. В 1905 году ничего не увидел он вокруг себя такого, что могло бы его ошеломить; вовсе нет. Как же иначе? наконец-то! неужели только теперь? — вот какие чувства пробудил в нем 1905 год. И оттого-то в противоположность тому, что принято о нем писать и думать, в 1905 году песни Бальмонта — не только перепевы уже сплетенного раньше в рифмы и ритмы, но в них чувствуется еще какое-то интимное успокоение. 1905 годом помечены тихие "Фейные сказки", милые детские стихи, посвященные ребенку, и так неожиданно говорит нам поэт:

Я не хотел бы быть грозой,
В ней слишком, слишком много грома.

Вне всякой связи с событиями звучат тут его слова о "счастье тихом", а заглавия его стихов все уменьшительные, нежные; чарует образ маленькой феи, одетой в листочек; "сказкой фейной, тиховейной" убаюкивает нас поэт. "Заинька", "Кошкин дом", "Глупенькая сказка", "Гномы", "Смех ребенка" — вот вырванные наугад заглавия стихов 1905 года. Но одновременно с перепевом прежнего и с нежной детской поэзией тогда, в 1905 году, действительно родились две совсем новые для Бальмонта темы; запел он о *рабстве* и о *родине*.

В той же книжке, где "Фейные сказки", в отделе "Былинки" есть стихи, просто озаглавленные "Береза":

Береза родная со стволом серебристым,
О тебе я в тропических чащах скучал.
Я скучал о сирени в цвету, и о нем, соловье
голосистом,
Обо всем, что я в детстве с мечтой обвенчал.
Я был там далеко,
В многокрасочной пряности пышных ликующих
стран.
Там зловещая пума враждебно так щурила око,
И пред быстрой грозой оглушал меня рев
обезьян.
Но, тихонько качаясь
На тяжелом, чужом мексиканском седле,
Я душою дремал, и, воздушно во мне
расцвечаясь,
Восставали родимые тени в серебряной мгле.
О, весенние грозы!
Детство с веткой сирени, в вечерней тиши
соловей,
Зыбь и шепот листвы этой милой плакучей
березы,
Зачарованность снов только раз расцветающих
дней!

Забыты или отброшены молодые гордые слова западника и скитальца:

Меня не манит тихая отрада,
Покой, тепло родного очага,
Не снятся мне цветы родного сада,
Родимые безмолвные луга.

Вместе с давившим заклятием "старых домов", вместе с "чахлыми соснами", с цветами, что тянутся к солнцу из тихих заводей, думалось в молодости поэту: зачем мне родина? что в ней? На запад и за море, в фиорды Норвегии, в Испанию, в Мексику, туда, где ярко, красочно, в чужие края рвалась поэзия Бальмонта; не отставая от нее, рвался и он сам. И осуществилось. Познал поэт звавшие его грезы, осуществил мечты. Но вот — да, поманила она назад, запело в груди родное — *родина!* А немедленно, очевидно так надо было, и отчаяние *рабства* воспел Бальмонт там, в далекой Мексике, как раз тогда, когда опоэтизировал тоску по покинутой, вдали оставшейся родине. Ее горе — рабство; ее рабство — его горе; одновременно в одной связи запел он о рабстве и о родине.

Еще в "Литургии красоты", вновь обращаясь к основному символу своего поэтического миросозерцания — к солнцу, Бальмонт запел о "Солнце красном":

Солнце красное, сказал мне мой родной народ,
И о вольном красном солнце сердце мне поет.
Так до боли, в жажде воли, все стучит, звучит,
Звук биенья — песнопенье, чувство не молчит.

Солнечность вообще — это общечеловеческое начало, ницшеанство, гордый и смелый оптимизм, опрокинувший распространенную в 80-х годах не только в России, но и всюду, где увлекались Шопенгауэром и Ренаном, скептическую тоску. "Вольное красное солнце" — завет родной, патриотический. "Вольное красное солнце" — частный и конкретный момент общечеловеческой солнечности, то есть применение ее к России. Только Россия ли — родина Бальмонта? В стихах о березках ясно сказано: Русь. Конечно — Россия! И даже Великороссия, центр, Московская Россия; там кудрявятся березки и в чащах заливаются курские соловьи, воспетые Дельвигом, там тургеневские "дворянские гнезда" и в далях пейзаж левитановский. Вот что пригрезилось поэту за морем в Мексике. Но борется западник; не хочет уступить устремившийся к международности поэт. Сразу отдаться этому простому, вызванному тоской по родине, новому чувству как будто обидно. Не в том дело, что оно оказалось в противоречии с порывами, опрокидывавшими все границы и пределы. Пусть по-новому, это в характере Бальмонта. Но новое чувство хочется сочетать со старыми, и вот тогда вместо Великороссии даже и не вся Россия, а славянство. Начинает настраиваться "Свирель славянина", как назван следующий сборник, "Жар-птица", помеченный 1907 годом. А покамест именно потому, что неудержимо тянет Бальмонта запеть песни отчаяния, ненависти, мести, песни о рабстве, он заканчивает свое длинное обращение к "Польской девушке" таким восклицанием:

О Польша! я с детства тебя полюбил,
Во мне непременно есть польская кровь,
Я вкрадчив, я полон утонченных сил,
Люблю и влюблен я в любовь.

И рядом между стихами о Браме и мексиканской птичке "Колибри" и "Иони-Лингам" все там же, в чужих краях — обращение и вообще к "Славянам":

Звеня разбиваются цепи,
Шумит зеленая дубрава,
Славянские души — как степи,
Славяне, вам светлая слава!

В рабстве теперь славянство, и польское, и русское; и мятется оно; кровавятся его родные черты; никогда не было столько мук и преступлений; столько жестокости никогда еще не переносила родина, как в ту, вначале казавшуюся такой светлой годину порывов к свободе. Зияет рабство; кандалы, тюрьмы, ссылки, каторги — вовсе не настал всему этому конец. Напротив. Не размах всех сил, а слабость какая-то чуется и рождает ненависть. Новое и в этом чувстве Бальмонта в том, что чуть не поколебалась главная и основная черта его поэтических убеждений — оптимизм. Светлый взгляд на жизнь, казавшуюся — только захоти — такой ясной, и яркой, и полной, и властной, чуть навсегда не сменился мрачностью. Гибель кругом, и черно на душе. В сборнике статей и заметок "Белые зарницы" есть очерк: "Флейты из человеческих костей. Славянская душа текущего мгновенья". Эпиграф из Словацкого. Он прозой говорит о двух меланхолиях: одной от силы, другой от слабости, первая — крылья высоких, вторая — камень того, кто идет топиться. Странный это очерк. Приводимые в нем стихи из сборника "Злые чары", вошедшего в VI том "Полного собрания стихов". "Долго ночь меркнет; заря свет запала; мгла поля покрыла", — говорит эпиграф этого сборника, взятый из "Слова о полку Игореве". Что за ночь и что за мгла? 1906 год, которым помечен сборник, — самое красноречивое объясне-

ние. Иносказательно выливает тут поэт скорбь о родине. И эта скорбь не плачет, нет, она ненавидит. "Пой и проклинай", слова Мицкевича, — эпиграф одного из подотделов. "Флейты из человеческих костей", "Злые чары", "Живые сказки" не допускают никакого иного толкования, кроме общественного. "Живые сказки" не те, "что все мы знаем с детских лет". Эти наводящие ужас символы узнал, оказывается, поэт "чрез страшный шорох утренних газет". Там прочел Бальмонт о том, как сам дьявол на охоте приказывал: "Ату его! Руби его! Скорее! Стреляй в него! Хлещи! По шее! Бей!" И осуществлялись распоряжения. Ведь не жалели ни патронов, ни веревок на шею...

Среди великолепной природы, лиловых орхидей и огненных лепестков пламецвета увидел поэт каких-то, по-видимому, поляков, живших в жалких шалашах. Это они играли на флейтах, и странно грустна была эта музыка, чужая среди восторга самой фантастической роскоши южной природы. О рабстве пели флейты. Рабы эти люди, и нет перед ними просвета. Месть, единственная услада невольника, и вот, когда от времени до времени из "круговой башни", властвующей над жалкими шалашами невольников, в угрозу им выкидываются кости их замученных братий, хватают эти кости невольники и делают из них флейты. Страшнее этого образ никогда не рождался в воображении поэта. Ясен в своей безнадежности символический смысл музыки из костей человеческих. Кошмарно в слепом отчаянии представлена ненависть и угнетенность рабства. Когда подошел к ним поэт, они хотели прогнать его. "Уйди, — говорили они. Но прибавляли словами Мицкевича: "Пой и проклинай". Удел поэта среди рабов петь, чтобы проклинать, или уйти, замолчать, забыть о рабах и рабстве, запереться в башне, где уж не окна расписные, через которые видна жизнь, а совсем нет окон на живую жизнь, и только отвлеченное, ненужное, украшающее, легкомысленное и неправдивое искусство творит бессмысленную красоту ласкающих сочетаний, линий и красот. Красивость жалкая и пустая вместо великой красоты. Никогда Бальмонт не предпочитал красоте красивость, никогда не был эстетом, и вот в годину ужасов не мог он мыслью оторваться от "Дзядов" Мицкевича и от всей скорбной и потрясающей патриотической польской поэзии. У нее учился страшным символам. Она чуть было не опрокинула оптимизм, когда подсказала этот потрясающий сборник "Злые чары".

Очерк "Флейты из человеческих костей" продолжается впечатлениями поэта на родине: "Я вернулся на Север не мыслью одною, но также и телом. Я стал своим со своими, северным с Севером, с русскими русским. Нет, уж скажу — славянин со славянами. Славянин, это слово — светлее, звучнее и больше вмещает в себя". И вот обращается поэт в своем сборнике "Злые чары" к славянскому богу Перуну:

Дай мне, дай мне взывов злых
Для журчанья струн,
Местью сделай ты мой стих,
За моих, Перун!

И в стихах "Лихо", где тоже страшное видение, где чудища Злыдни, Журьба и Лихо, где велит злой Великан, заперший поэта в своем железном замке, грызть мертвую голову, поэт, в каком-то исступлении, уже не восклицает, а кричит:

В нежитей черепом тут я ударил, и закипела борьба.
Бились мы. Падал я. Бил их. Убил их. И в замке железном вдруг сделалось тихо.
Вольно вздохнул я. Да здравствует воля понявшего чудищ раба!

Вздохнул ли вольно? И самый крик этот "Да здравствует воля!" — в пору ли он раздался? И тут не совладал поэт со своим оптимизмом. Рано отдался ему. Нет, сборник "Злые чары" продолжает сказку о рабстве и родине: "В морях ночей", "Пир любви", "Заря-Заряница", "Подменыш", "Лихо", "Заклинательница гроз", "Электрон", "Драконит", "Нет слез", "Три былинки", "Наговор на недруга". Не сразу и вернуться на родину удалось поэту!

Следующий, возникший летом 1906 года сборник Бальмонта — "Жар-птица". Он вышел с обложкой Сомова и стилизует, как она. Совсем на родине в этом сборнике поэт. Еще одно надо было напряжение, и западник, прирожденный чтец всяких новых и древних, английских, норвежских, испанских поэтов вдохновляется своеобразной поэзией древнерусских заговоров и дальше, точно завороженный этой новой для него, до той поры неизведанной красотой, не может удержаться. Все дальше в глубь народной поэзии, даже в фантастические дебри мифологии влечет его воображение. Вот опоэтизировано дуалистичес-

кое богомильское сказание о том, как создал Бог землю совместно с Сатанаилом, "Глубинная книга" и превращенный в мудрого царя Волотомона египетский Птолемей, Горе-злосчастье, Добрыня, повстречавший смерть, как в народных сказаниях со смертью встречается бесстрашный Аника-воин, дальше сам Аника и рассказ о том, как перевелись богатыри на Руси. Утешается поэт воспоминаниями; радостно пересказывать то, что так сладко опять читать на высях зрелости мыслей и таланта. Да, утешенье дала Бальмонту стилизация родных сказаний. Точно окунувшись в струю живой воды, опять обрел он то светлое и радостное, какое-то победное настроение, которое проходит золотой полосой чрез все десять томов его стихотворений:

В путь, Стрелец. Кто Жар-птицу услышал хоть раз,
Тот уж темным не будет в пути ни на час,
И найдет, как находятся клады в лесу,
Ту царевну Елену-красу.

Так запел Бальмонт в стихах, озаглавленных "Елена-Краса". Вернулась и стихийность — любимая его тема. Мифологические образы Сварог и Сварожич, Дажь-бог, Стрибожьи внуки-ветры вернули к солнечности и к порывам вольного ветра:

Громы гремят!
Но Стрибоговы внуки,
Выманив тайну, вметнув ее в быль,
Рдяный качая горящий ковыль,
С свистом, с шипеньем змеиным, хохочущим,
Струйно-рокочущим,
Дальше уносятся, дальше уносятся, следом
клубится лишь пыль.

Не перестало лихолетье и не свершились великие совершения, что напевал в 90-х годах Бальмонт стихийной ненавистью своих солнечных стихов, но равновесие дали душе древние сказания.

Полны надежды последние строки сборника "Жар-птица":

Славянский мир объят пожаром,
Душа горит.
К каким ты нас уводишь чарам,
Бог Святовит?

Это — последняя строфа стихов о древнем военном боге балтийских славян Святовите. Его знаменитое капище стояло в Арконе, и грозой оно было для южного, византийско-римского христианства, стремившегося захватить еще языческий север, обуздать его порывы, подчинить его государственности и церковной рах romana[1]. И разве не новым пророчеством звучат эти четыре строки? Разве, правда, скоро не станет

Славянский мир объят пожаром?

Теперь уже окончательно вновь верит и вновь надеется ставший славянским поэтом Бальмонт. Его западничество было, действительно, только паломничеством. Всегда звала к себе, протягивая свои окровавленные руки, родина, и самые гневные песни о злом рабстве были песнями любви.

Полное новых надежд, справившееся с отчаянием славянское увлечение становится даже вновь общечеловеческим; оно не замыкается в себе. Те самые славянские образы, что еще недавно мучили, превращаются в образы светлые, и готовы они засиять на весь мир. В "Злых чарах" Заря-Заряница была образом страшным и кровавым.

Хочется ласки,
Мягкости краски,
Будет, уж искрилась красная, —

обращается теперь к ней поэт и спрашивает с трепетом в измученном сердце:

Или ты, Заря,
Каждый день горя,
Так и не узнаешь нежной жалости?

И совсем иные символы и начнет навевать Заря-Заряница:

На камне солнцевом сидит Заря-Девица,
Она — улыбчивая птица,
В сияньи розовом широко-длинных крыл,
На камне солнцевом, он — амулет всех сил.
Светло-раскидисты сияющие крылья,
Пушинки, перушки до моря достают,
Все Небо — ток огня, все облака поют
От их цветного изобилья,
От них румянится и нищенский приют.
Улыбчивым лицом будя людские лица,
Сияньем розовым развеселив весь мир,
На камне солнцевом побыв, Заря-Девица
Уходит за моря — к другим — и тот же пир.

Так эта "Свирель славянина" навевает счастье зорь всему миру, потому что не хочет поэт-славянин свои скорби и свои радости замкнуть лишь в узких пределах своего народа или своего племени.

[1] Римский мир *(лат.)*.

VI

Лирика, лирика без конца

Одна из основных черт новых веяний — возрождение лиризма. Французские поэты свободного стиха все свои усилия направили на воссоздание именно лирической поэзии. Художественно запечатлеть смутные настроения, через которые проходит душа поэта, когда открываются ей сочетания мыслей и образов, — вот что представилось самым верным путем достижения нового, более глубокого понимания жизни. Поэты как будто и тут возвращаются к романтизму, этой по преимуществу лирической эпохе. Ее закончил Виктор Гюго безостановочностью своей поэтической риторики, и тогда школа Парнаса выдвинула принцип ut pictura poesis[1]; как у Леконта де Лиль и Эредиа, лирику заменили короткие изображающие поэмы; парнасцы потребовали также стройности в отделке, и поэзия Сюлли Прюдона рассуждает, доказывает чуть ли не научные положения. То же рассуждает и поэтическая углубленность Браунинга и Кардуччи; эти поэты творили, строго проверив свои мысли-звуки, разрабатывая каждое стихотворение, подобно философской проблеме. Напротив, Бодлер, Верлен и Малларме опрокинули и образность, и строгость логики, и рассудочность, и тут начало нового лиризма. Вновь выделяется чувство; оно должно войти во все свои права, потому что в чувствах или, говоря по-новому, в эмоциях таится особая, не сказанная, не охваченная рассуждением, но оттого лишь более драгоценная мудрость. Символизм внес недоговоренность; он пользуется антитезами и сравнениями, один из членов которых должно довести до полной выразительности уже воображение самого читателя. Преобладает музыкальное начало. Лирика — музыка. Широкий простор для новых ритмических сочетаний, возвращение рифмы к изначальному ассонансу, чтобы этим путем открыть более свободную игру созвучий, подчинение синтаксиса гармонии, — все это как бы отменяет сказуемое слишком прозаическое и рациональное, навязывающее такую определенность, какой нет и не должно быть в том самом дорогом и ценном, что родит поэтическое вдохновение. В одном из последних своих сборников, "Хоровод времен", Бальмонт дает такое исключительно лирическое определение своему творчеству. Стихи эти названы "Играть".

Играть на скрипке людских рыданий,
На тайной флейте своих же болей,
И быть воздушным, как миг свиданий,
И нежным-нежным, как цвет магнолий.
А после? — После — не существует.
Всегда есть только — теперь, сейчас,
Мгновенье вечно благоговеет,
Секунда — атом, живой алмаз.
Мы расцветаем, мы отцветаем,
Без сожаленья, когда не мыслим.
И мы страдаем, и мы рыдаем,
Когда считаем, когда мы числим.
Касайся флейты, играй на скрипке,
Укрась алмазом вверху смычок,
Сплети в гирлянду свои ошибки
И кинь их в пляску, в намек, в прыжок.

В этих стихах сильно выражены мгновенность лирического замысла, его вырванность из связи событий, в которых всегда есть доля логической последовательности. Впечатлительность роднит самое преходящее, почти случайное состояние души с какой-то вечной правдой. Это сказано в другом, тоже программном стихотворении, озаглавленном "Свирельник", из сборника "Зеленый Вертоград". Бальмонт говорит о поэте:

Он испил священной крови из раскрывшихся сердец.
Он отведал меда мыслей, что как вишенье цвели,
Что как яблони светились и желаньем сердце жгли.
В белом свете, в алом свете, в синем,
в желто-золотом,
Был он в радугах вселенских освещен Огнем и Льдом.
Заглянул он в голубую опрокинутость зеркал,
Слышал шепоты столетий и нашел, чего искал.
Семиствольную цевницу он вознес, поет свирель.
Вековую он гробницу превращает в колыбель.

Лиризм не только основная стихия Бальмонта: все десять томов его стихотворений — лирика и только лирика; изливается капля за каплей и слеза за слезой душа поэта в неперестающей и единой, но все же дробной до последней и крайней раздробленности песне и не может излиться; не хватает слов, не хватает созвучий, не сказать всего; главное, не сосредоточиться Бальмонту на одной какой-нибудь определенной выразительности, потому что без конца роятся в нем рифмы и ритмы, и перезвоны, и мечты. На каждую тему у Бальмонта можно найти по нескольку стихотворений. Сколько их об

[1] Поэзия подобна живописи (Гораций) *(лат.)*.

одном только солнце! А происходит это именно оттого, что не сдерживает одно какое-нибудь сказуемое. И солнце — символ, и земля — символ, и огонь — символ, и ветер — символ, и то же самое — камни драгоценные, цвета и цветы, и они — символы. И все эти разные и пестрые символы можно нанизать на одну нитку, они все составляют частички одной бесконечной вереницы; одна душа их воссоздает и холит, но все-таки нет им определенного сказуемого, потому что таких сказуемых рождается великое множество. В этой как бы необузданности творчества Бальмонта, в этой непрерывности его поэтического творчества — даже опасность. Ради строгого художественного совершенства хочется подчас остановить его, напомнить об отделанности. Часто бывает, что распоется поэт и становится весь во власти своих рифм и ритмов; тогда-то множатся сборники, но не возрастает самое поэтическое создание, а только расплывается. Не оттого ли его последние сборники не вызывают восторга, равного тому, что выпал на долю "Будем как солнце" и "Только любовь"? Не оттого ли они не обсуждаются так горячо, как ранний сборник "Горящие здания"?

Легко подслушать у самого Бальмонта признания, которые как будто отвечают на поставленные вопросы: да, слишком распелся, не собрал все свое творение с такой жестокой к себе требовательностью, какая заставила Бодлера все свои силы положить лишь на два сборника: один — в стихах, другой — в прозе, или друга его, далекого, но самого близкого, Эдгара По, по три раза возвращаться к своему юношескому сборнику и после этой неустанной, трудолюбивой, строго критической выучки создать "Ворона" и "Колокольчики". Не поспевал за порывистым творчеством Бальмонта интерес его поклонников; они наскоро, только скользя, пробежали его последующие сборники и сказали себе: не то, не слабнет ли талант? Но сам Бальмонт ответил им:

Я не устану быть живым:
Ручей поет, я — вечно с ним,
Заря горит, она — во мне,
Я — в вечно творческом Огне, —

а сборником дальше, собирая свои стихи, названные "Былинками", Бальмонт начал их строками, озаглавленными "Как я пишу стихи":

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвертая смеется, набегая,
И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, — я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда не сочиняю.

Критику-педанту манна небесная это признание. Поэт не размышлял над стихом. "Нет, ты поразмысли", — возражает на это педант-узкоум самодовольно и самоуверенно. Увы, не было бы этого лирического отдаванья себя во власть "набегающим строкам" и особенно самой первой, той, что набежала, еще не согнувши свою ветреную и мудрую вместе с тем голову ни под какой стяг уже сложившегося ритма или уже готовой, требующей созвучия рифмы, — не было бы и Бальмонта. Первая строка может в процессе отделки перестать быть первой, строчки, конечно, можно потом переставить; но все же именно первая строка — священна и размышлять над ней — только портить. И Бальмонт не рассуждает. Меньше, чем кто-либо.

Бегут и набегают, как валуны в потоке, удачные и совершенные и менее совершенные, не такие прекрасные стихи:

Вновь и вновь струятся строки
Звучно-сладостных стихов,
Снова зыблются намеки,
Вновь ищу во тьме грехов.

Кто подходит к поэту в маске критики, всегда должен бояться того, что услышит презрительное: noli tangere[1]. И если так остановил поэт отзыв критика относительно стихов, совершенство которых не чувствуется, не бесспорно, не оценено непосредственно и всеми, кто восприимчив к гармонии слов, — то и тогда будет прав поэт, потому что творчество лирическое все-таки едино, то есть составляет одно слитное целое. Совершенные стихи лишь зазывают; они как бы ласковее, вкрадчивее; они колдуют, и колдовству их так же радостно отдаться, как нежному взгляду красавицы, обещающему блаженство. Наугад возьму строки, напечатанные рядом с только что приведенными:

Светлый голос мандолины сладкой лаской
прозвучал.
Точно кто-то поцелуй мой с поцелуем обвенчал.
. . . . . .
Губы — нежный цвет коралла, очерк бледного
лица,
Струи, струи, поцелуи, струи, струи без конца...

[1] Не прикасайся *(лат.)*.

Если эти стихи не нужны и чужды, если ничего они не дают и вовсе не заманивают они зачитаться стихами Бальмонта — оставьте его книги; пусть они лежат себе там в оскорбительной завали книжной лавки, пока не придет околдованный ими и не освободит их от этого плена. Лучше быть критиком освобождающим, глашатаем, увлеченным и зачарованным читателем, потому что работа критика только постольку полезна, поскольку она помогает зажечь в литературе новый светоч. Гасить лампады — тупой труд сумрачного сторожа, оставшегося в храме после того, как отошла священная служба. Критики должны бы писать только о новых — поэтах и только о таких, в стихи которых сумели влюбиться по уши, а влюбленные ведь перестают взвешивать правильность и красоту черт тех, кого любят. Любят всегда за что-либо одно. Остальное приложится. Только бы не перестать любить те черты, за которые полюбил.

А когда перед нами уже немолодой, хотя бы он и оставался юным и пылким, поэт, тогда надо помочь любить его уже осмысленно, любовно составлять vade mecum[1], без которого читателю — деловому человеку, занятому делом, недосуг разобраться в своих даже самых дружелюбных чувствах к поэту. Такая работа тоже священна, потому что она тоже полюбовна.

Vade mecum к Бальмонту, путеводитель по всем уклонам, терзаниям, запросам, сомнениям и радостям современности. Ницше и искание Бога, эстетизм и стилизация, революция, жажда жизни, городской шум и европеизация Руси, музеи и книги, социальные невзгоды и современная любовь, стонущая и хохочущая, потому что разбиты все ее прежние ритуалы и правила, Достоевский и возврат к философской выучке и опять книги, и опять музеи, а тут еще природа и русская, и чужая, оранжереи и лесные дебри, очарованность и ненависть — вся жизнь сама поет через Бальмонта, и вместе со всей жизнью пел и поет Бальмонт. Сплетаются в его лиризме изощренный хороший вкус, вздыхающий о том, что должно рухнуть, и вкус площадный, радующийся каждой яркой краске, каждому резкому слову и решительному телодвижению. Вот от этого спора, спора сверкающего кинематографа с сонным музеем, роскоши с нищетой, разночинства со знатностью, гнетущего права, которое все-таки хочет остаться правом, с имморализмом и бесправием — предтечей новых нравственных и государственных ценностей, от спора кафешантанов с вегетарианством и трезвостью так пестрит современное искусство и так лирично оно во всех своих проявлениях, даже в изобразительном художестве, даже в зодчестве и живописи. Стилизирует память о прошлом, а порывы в будущее отвечают импрессионизмом. Но именно лирики, такие, как Бальмонт, только лирики более, чем кто-либо, стремятся к объединению, потому что они лучше других ощутили раздробленность и неустойчивость. Современная лирика словно в ряды математических исчислений строится в книги. Возникают вовсе не лирические стихи, как было во времена романтизма, стихи, которые связывают между собою лишь биография да хронология. Верлен создал *книги лирики*. Книги лирики пишет и Бальмонт. Vade mecum по Бальмонту должен быть не биографическим и хронологическим указателем к отдельным стихам, а раскрытием смысла его книг.

Все зрелые книги Бальмонта, от "Горящих зданий" до "Крадущегося завтра", в сущности книги борьбы нестройной, разноголосой, принимающей всю трагедию жизни и все ее ужасы, и в то же время книги твердой уверенности, что прекрасна жизнь, что борьбе настанет конец и победит какое-то светлое и доброе начало, извечное и грядущее, победное и всепримиряющее. Оттого повесть о его творчестве до этой поры, то есть до последнего возвращения на родину, пусть закончится этими стихами из "Крадущегося завтра":

Все, что было затаенно, выявилось вдруг:
Гнойность злоб, обид и гнета расширяющийся круг.
Там вовне готовят пушки, шепчется лиддит,
Здесь под сенью перекладин пляшет динамит.
Обезумевшие братья — злейшие враги.
Револьвер, кинжал и петля... Мсти за месть!
И грабь и жги!
О, безумны те, кто шутят силою Огня:
Бойтесь жизни больше казни, раз убийство — шутка дня.
Подождите! Бой неравен... Пресеките нить!
Лучше быть сто раз убитым, чем хоть раз один убить...
Подождите! Претерпите пытку до конца!
Я клянусь вам: будет праздник Озаренного Лица!..

[1]Путеводитель *(лат.)*.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Автобиография

Родился я 1 декабря 1873 года в Москве, в купеческой семье. Дед по отцу был еще из крепостных и откупился от барина на волю. Пришедши в Москву молодым человеком, дед начал с ремесла печника, но потом, получив маленькое наследство от своего дяди, открыл торговлю пробками. Сначала дело шло тихо, но во время Крымской кампании деду посчастливилось, и явилась возможность торговлю расширить. К концу своей жизни дед обладал значительным достатком, купил в Москве каменный дом и, по завещанию, оставил, сверх того, более 200 000 рублей. Что касается образования деда, то оно, разумеется, было самое скудное, и он не без труда подписывал свое имя.

Совсем иного склада человек был мой второй дед, по матери, Александр Яковлевич Бакулин. Это был лебедянский мещанин, занимавшийся преимущественно земледелием: он арендовал имения и вел жизнь помещика, но с ранних лет истинной страстью его была литература. Он писал лирические стихи, поэмы, повести, романы, драмы, но особенно сильным считал себя в баснях. Воспитавшийся еще в пушкинскую эпоху (он родился в Ельце в 1813 году), он признавал только Державина, Крылова, Пушкина и поэтов пушкинской плеяды; уже к Лермонтову он относился несколько пренебрежительно, "новых" же поэтов, как, например, Фета или Полонского, он отрицал совершенно. Кое-что из своих произведений деду удавалось пристроить в разные мелкие издания, а в 1864 году он даже издал отдельной книжкой свои басни (под псевдонимом "Басни провинциала"). Предоставляя сыновьям заниматься хозяйством (он был женат дважды, и у него была огромная семья), дед обычно целые дни проводил за письменным столом, исправляя свои старые сочинения, и неустанно исписывая новые груды бумаги. Сыновья и дочери, конечно, подсмеивались над тем, что считали чудачеством отца, но дед до конца жизни ждал, что его наконец оценят по справедливости, и умер с уверенностью, что придет когда-нибудь его день и Россия поставит после имен Державина, Крылова и Пушкина равное им имя — Александра Бакулина.

Отец мой, Яков Кузьмич, родился в 1848 году, когда дела пробочной торговли шли еще очень скромно. Об образовании отца, разумеется, его родители не особенно заботились: научили его, у приходского дьячка, грамоте и арифметике и сочли, что этого довольно. С детства отцу пришлось "заниматься при лавке". Но близились 60-е годы; "лучи света" стали проникать и в "темное царство" московского купечества. Отцу посчастливилось сблизиться с кружком молодых людей, стремящихся к самообразованию. Отец засел за книги и стал учиться серьезно. Впоследствии он мог считаться человеком довольно широко образованным. Он прочел всех корифеев русской литературы, изучил математику, знал немного медицину, читал Маркса и Бокля, Дарвина и Молешотта, все те сочинения, названия которых в то время были у всех на языке. Одно время отец слушал лекции в Петровской сельскохозяйственной академии (курс которой был тогда гораздо обширнее, нежели теперь), но курса не кончил. Изучал отец и языки и хотя неважно, но французским владел. Пробовал он и писать, написал роман, несколько повестей и статей; кое-что из этого, а также несколько его стихотворений было впоследствии напечатано в московских газетах, когда у отца нашлись "приятели" среди газетных работников.

Отец женился на моей матери (Матрена Александровна, урожденная Бакулина) в 1872 году, когда дела пробочной торговли шли уже вполне хорошо и в расходах можно было не особенно стесняться. Естественно, что мне, старшему ребенку в семье, постарались дать наилучшее, какое могли, воспитание. С младенчества я видел вокруг себя книги (отец составил себе довольно хорошую библиотеку) и слышал разговоры об "умных вещах". Читать я научился очень рано, когда мне еще не было четырех лет, и, пристрастившись к чтению, усердно прочитывал все "фребелевские" издания, появлявшиеся тогда. От сказок, от всякой "чертовщины" меня усердно оберегали. Зато об идеях Дарвина и о принципах материализма я узнал раньше, чем научился умножению. Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было: вера в Бога мне казалась таким же предрассудком, как и вера в домовых и русалок.

Очень рано ко мне стали приглашать гувернанток и учителей. Но их дело ограничивалось обучением меня "предметам":

воспитываться я продолжал по книгам. После детских книжек настал черед биографий великих людей: я узнавал эти биографии как из отдельных изданий, которые мне покупали во множестве, так и из известной книги Тиссандье "Мученики науки" и из журнала "Игрушечка" (издание Пассек), который для меня выписали и который уделял много места жизнеописаниям. Эти биографии произвели на меня сильнейшее впечатление; я начал мечтать, что сам непременно сделаюсь "великим". Преимущественно мне хотелось стать великим изобретателем или великим путешественником. Меня соблазняла слава Кеплеров, Фультонов, Ливингстонов. Во время игр (я рос без товарищей, так как мой брат Николай, ныне покойный, второй ребенок в семье, был моложе меня на четыре года) я всегда воображал себя то изобретателем воздушного корабля, то астрономом, открывшим новую планету, то мореплавателем, достигшим Северного полюса.

Другим любимым родом литературы были для меня сочинения по естественной истории. Я чуть не наизусть знал всякие рассказы о животных из книг "по Герману Вагнеру" и Поля Бера, а несколько позже положительно зачитывался Бремом и целые часы проводил над зоологическими атласами.

В семье у нас держались того взгляда, что особой "детской" литературы существовать не должно, что дети должны читать то же, что взрослые. Поэтому мне рано были открыты не только шкафы нашей домашней библиотеки, но и вся та общественная библиотека, в которой мы были "записаны" (известная в Москве библиотека Черенина, позднее Отто). Чтение скоро стало моей страстью, и я без разбора поглощал книгу за книгой. От биографий великих людей был нетруден переход к романам Жюля Верна, а потом к Куперу, Майн Риду, Марриету, Эмару. Их книги тоже произвели на меня впечатление сильнейшее. Но рядом с ними я читал французские бульварные романы: Понсона дю Террайля, Ксавье де Монтепена, Габорио, а в то же время и все научные книги, какие попадались под руку: "Небесные светила" Митчеля и "Происхождение видов" Дарвина, "Минералогию" Медведева и даже "Частную патологию и терапию" Нимейера. Наконец, в эту же пору жизни, лет восьми, я прочел впервые Добролюбова и Писарева. Но зато классическую литературу я знал плохо: не читал ни Толстого, ни Тургенева, ни даже Пушкина; изо всех поэтов у нас в доме было сделано исключение только для Некрасова, и мальчиком большинство его стихов я знал наизусть. Можно еще добавить, что параллельно с чтением я увлекался еще "научными опытами". Игрушек мне не дарили, да я и презирал их, зато дорогими подарками были для меня модели паровых машин, приборы для простейших физических опытов и особенно набор для опытов с электричеством (маленький электроскоп, лейденская банка и т. п.).

Большим переворотом в моей жизни было то, что меня, наконец, отдали в школу, в частную гимназию Фр. Креймана, сразу во второй класс. Мне было тогда 11 лет. Я не привык к обращению со сверстниками (встречался с ними только летом на даче) и в толпе товарищей совершенно потерялся. Я знал многое, о чем большинство мальчиков моих лет и не слышали, но я не знал тысячи простейших вещей, о которых они были прекрасно осведомлены, а главное, я не умел ни драться, ни ругаться. Ученики 2-го класса, перешедшие в него из 1-го, составляли уже сжившееся товарищество, и я долго оставался в нем как бы инородным телом. В тайне души я презирал их за то, что они понятия не имели о каналах на Марсе, о свойствах электричества, о строении кристаллов, а они меня презирали за то, что я не умел играть "в перышки" и не знал значения "непечатных" слов. Мечтая в будущем стать "великим", я привык смотреть на других как-то свысока, но меня постарались разубедить в моем самомнении доводами кулака.

Понемногу, однако, нашлось в классе несколько мальчиков, с которыми я сблизился. Соединила нас общая любовь к литературе. Я с ранних лет, едва научившись писать, уже пробовал "сочинять". Писал я прозой, частью повести в духе Жюля Верна, частью "научные" статьи, в которых излагал свои взгляды ни более ни менее как на "систему мира", поправляя воззрения Коперника и Ньютона. Правда, случалось мне писать и стихи, конечно, в некрасовском духе, но редко и без особой страсти. Товарищи мои, напротив, все были "поэты". Не без их влияния я тоже обратился к стихам, постиг "стихов российских механизм" и стал соперничать с новыми друзьями в сочинении стансов, элегий и даже сонетов. Мы основали рукописный журнал "Начало", и я сделался его усерднейшим сотрудником. Общение с товарищами показало мне, как слабы мои познания в литературе, и я со

страстностью бросился пополнять их. В течение какого-нибудь года я прочел тогда едва ли не всю русскую литературу, от Пушкина и Лермонтова, через Тургенева, Толстого, Достоевского, до Лескова и Крестовского — псевдоним. Разумеется, то было чтение слишком поверхностное, и позднее мне пришлось все перечитывать заново.

В гимназии Креймана я провел четыре с половиною года. Сначала я учился очень хорошо, потом очень плохо. Последнее объясняется тем, что уже в 3-м, а особенно в 4-м классе я забросил учение ради удовольствий, не совсем невинных. Воспитанный среди женщин, я долгое время оставался целомудренным, как девочка, хотя и прочел сотни непристойнейших французских романов. Может быть, именно поэтому я, когда предо мной открылся "мир страсти", предался ему с особенным увлечением. Мне было лет 12—13, когда я узнал "продажную любовь" и заглянул в область кафешантанов и "веселых домов". Эти соблазны оказались для меня столь неодолимы, что я стал посвящать им значительную часть своего времени. Время же мое делилось на три части: то, которое я проводил в гимназии, то, которое я посвящал своему чтению, своим стихам и своей прозе, и, наконец, то, которое я должен был бы отдать приготовлению уроков. Я решил пожертвовать этим последним и, вместо того чтобы переводить Цезаря или заучивать уездные города Российской империи, предпочитал с несколькими сотоварищами (сказать кстати, в гимназию Креймана попадали большей частью юноши, "не ужившиеся" в других учебных заведениях) идти в оперетку, в кафе или просто на Тверской бульвар. В результате в моих отметках все чаще начали появляться "двойки", а затем и классические "единицы".

Надо добавить, что наша семья переживала тогда трудную пору жизни. Отец, увлекшийся спортом и державший скаковую конюшню (в течение нескольких лет и я был постоянным посетителем скачек), запутался в долгах, которые дед отказывался платить. Мой младший брат (Николай) был долго и тяжко болен болезнью (опухоль мозга), которая и свела его в гроб; мать целые дни проводила с ним. На мое поведение никто не обращал внимания. Мне свободно предоставляли возвращаться домой поздно ночью или даже под утро, и это, в связи с тем что у меня всегда были карманные деньги, открывало мне полную возможность вволю наслаждаться "ночными приключениями". Понемногу я отошел от того круга товарищей, с которыми меня сблизила любовь к литературе (к тому же самый деятельный из них, В. К. Станюкович, племянник известного беллетриста, покинул гимназию), и сблизился с другим кругом — любителей кутежей и попоек.

Однако покинуть гимназию Креймана мне пришлось все же по другому поводу. Уже в 4-м классе я числился на самом дурном счету у гимназического начальства за свои "вольнодумные" суждения, которые мне случалось, по детской заносчивости, высказывать в лицо учителям. Перейдя не без труда в 5-й класс, я вздумал возобновить издание рукописного гимназического журнала. Но на этот раз литературе в моем "Листке V класса" было отведено лишь второстепенное место. Листок был посвящен гимназическим "злобам дня" и, страшно сказать, политике. Почти единственным сотрудником был я сам и еженедельно, в 5—6 экземплярах, распространял среди товарищей свой "Листок", наполненный памфлетами против учителей, гимназического начальства и, отчасти, критикой различных явлений общественной жизни. В наши дни, когда в редкой гимназии нет среди гимназистов кружка, в котором начальство усматривает "преступное сообщество, имеющее целью ниспровержение существующего строя", мои писания показались бы невинным лепетом. Не то бы коле — в 80-х годах: тогда даже директору частной гимназии, нашему Переход Ивановичу (в руки которого "Листок", конечно, попал), мои робкие памфлеты и ребяческое прославление республиканской формы правления (я, само собой разумеется, с детства был республиканцем) представились чуть ли не чудовищным преступлением. Вспомнили, что еще раньше наш батюшка (известный протоиерей Сергиевский) жаловался на то, что я распространяю среди товарищей атеистические идеи. В результате отцу моему предложили "взять" меня из гимназии, как мальчика, способного совратить других с доброго пути.

В сущности, я рад был покинуть гимназию Креймана. Я уже сильно тяготился беспутной жизнью, которую вел последнее время, но, оставаясь в кругу прежних товарищей, я не в силах был изменить ее. Деятельно я принялся готовиться к поступлению в другую частную гимназию, Л. И.

Поливанова, и могу сказать с уверенностью, что за полгода самостоятельных занятий изучил больше, чем за последние 2—2 ½ года пребывания в гимназии. Я вовсе не хочу этим сказать, что я "раскаялся", переменил жизнь и т. п.; нисколько, я не порывал связи с прежними товарищами своих кафешантанных и бульварных увеселений, но у меня оказался свободным целый день, от утра до вечера, и этого было вполне достаточно, чтобы пополнить те пробелы, какие были в моем знании школьных учебников. Осенью я держал экзамен в 6-й класс гимназии Поливанова и выдержал это испытание весьма "успешно".

У Поливанова я попал в совершенно другую среду, нежели та, которая меня окружала в гимназии добрейшего Франца Ивановича. Поливанов умел внушить ученикам своей гимназии серьезное отношение к учению: все, как один человек (по крайней мере, в моем классе), относились к науке как к настоящему делу, а не как к скучной повинности, все интересовались литературой, много читали, охотно спорили по литературным вопросам и т. д. Правда, "друзей" я не нашел и в этой гимназии и здесь до конца остался чужд общей жизни "класса", но я с удовольствием вспоминаю как вообще о трех годах, проведенных мною в школе Поливанова, так в отдельности о многих из своих сотоварищей, с которыми мне случалось говорить о вопросах, интересовавших меня живо. Ближе других был ко мне князь С. А. Щербатов, ныне известный коллекционер и художник. Товарищи знали, что я пишу стихи, кое-кто подсмеивался над этим, но, кажется, большинство относилось к моим опытам серьезно. Знал о них и Поливанов и тоже скорее "сочувствовал" им: так, по крайней мере, он один раз прямо заявил на уроке; другой раз он даже написал ко мне шутливое "послание" в стихах.

Учился я в гимназии Поливанова хорошо и считался в числе лучших учеников. Наилучшими были мои успехи в математике. Я всегда любил непобедимую логику математики, но в те годы, между своими 16—18 годами, особенно увлекался ею и долгое время держался намерения, по окончании курса гимназии, избрать математический факультет. Забегая вперед, я даже принялся за изучение тех математических наук, которые не входят в гимназический курс, изучил аналитическую геометрию, познакомился до некоторой степени с высшим анализом и теорией чисел. Другим моим увлечением того времени была философия: я прочел несколько курсов истории философии, читал Канта, Шопенгауэра, но более всего заинтересовался системой Спинозы, настолько, что читал "Этику" в подлиннике и написал к ней обширный комментарий.

В эти годы я уже сознательно работал над своим стихом, начиная определенно сознавать себя поэтом. После ребяческих опытов, написанных в духе Некрасова, я одно время подпал под влияние Надсона, которым в те годы увлекалась вся молодежь. Следующим моим учителем был Лермонтов. Его манеру я усвоил в такой степени, что иные мои стихи, написанные в конце 80-х годов (они не напечатаны), можно принять за юношеские стихотворения Лермонтова (разумею, конечно, его слабые опыты 1828—1829 годов). Только после Лермонтова настала для меня пора, когда я смог оценить величие и значение Пушкина. После юбилейного 1887 года сочинения Пушкина были в моей личной библиотеке, но действительно понял его и действительно принял его в душу я не ранее как в 1890 году. В этом тоже сказалось влияние самого Поливанова, который, как известно, был прекрасный знаток Пушкина и умел раскрывать перед своими учениками всю красоту и всю глубину его созданий.

Около того же времени (то есть около 1890 года) я впервые познакомился с поэзией французских символистов: Верлена, Малларме и Рембо. Это было для меня целым откровением: не будучи знаком с западноевропейской литературой последнего полустолетия, я только из их стихов понял, как далеко ушла поэзия от творчества романтиков. Все, что было достигнуто парнасцами и реалистами 60-х годов, все, что было сделано прерафаэлитами и школой Теннисона, конечно, в смутных отголосках, но донеслось до меня из ранних стихов Верлена, из обдуманных строф Малларме, из "мальчишеских" выходок Рембо. Влияние Пушкина и влияние "старших" символистов причудливо сочетались во мне, и я то искал классической строгости пушкинского стиха, то мечтал о той новой свободе, какую обрели для поэзии новые французские поэты. В моих стихах того времени (тоже ненапечатанных) эти влияния перекрещиваются самым неожиданным образом.

Я кончил гимназию в 1892 году и, после некоторого колебания, поступил все же на

филологический факультет. Переход из гимназии в университет для меня не был особенно чувствителен, так как и учась в гимназии я пользовался совершенной свободой личной жизни. Я переменил только форму одежды, но не переменил образ жизни. К тому же и занятия на филологическом факультете, где слушателей было весьма мало, не очень многим отличались от гимназических уроков. Профессор В. И. Герье заставлял нас писать "сочинения", профессор А. Н. Шварц, будущий министр, задавал нам на дом "уроки", с профессором Ф. Е. Коршем мы занимались на семинарии переводом классиков, словно в школе. Со студенческим кругом я не сблизился, вероятно, все по той же своей неспособности легко сходиться с людьми. Кроме того, студенты все прежде всего интересовались политикой, я же в те годы, простившись со своим детским республиканством, решительно чуждался вопросов общественности и все более и более отдавался литературе.

В университете я провел пять лет: один год лишний, потому что был я и на отделении классической филологии, которое потом переменил на отделение историческое. Кроме классиков, я специально занимался в университете философией, и мое зачетное сочинение было написано на тему "Теория познания у Лейбница". Лейбниц стал моим любимейшим философом, после того как я разочаровался в Спинозе. О Лейбнице я прочел груды книг, что, впрочем, не помешало профессору Л. М. Лопатину оценить мою работу довольно скромно: "вполне удовлетворительно". Если же спросить, какие знания я вынес из университета, ответ будет не слишком пространный. Под руководством того же Лопатина я достаточно хорошо изучил философию критицизма (Кант и некоторые его последователи). Профессор Герье *заставил* меня изучить историю Великой революции и внимательно вникнуть в вопросы древней римской историографии и в критику первой декады Ливия. Незабвенный Ключевский и меня увлекал своим изложением некоторых периодов русской истории, но настоящего знания я из его лекций не вынес (разумеется, не по его вине). Профессор П. Г. Виноградов позволил мне совершенно формально отнестись к предметам, которые он читал: истории Греции и истории средних веков. Много блистательных, а порой и прямо гениальных соображений довелось мне слышать на семинариях Ф. Е. Корша... Это, кажется, и все. Курс университета я кончил (то есть сдал экзамены) в 1899 году, с "дипломом первой степени".

Впрочем, интересы науки для меня определенно отступали на второй план перед интересами литературными. В 1894 году небольшая серия моих стихотворений была напечатана в сборнике, вышедшем под заглавием "Русские символисты" (раньше этого, еще совсем мальчиком, я напечатал две "спортивных" статейки в специальных журналах — в "Русском спорте" 1889 года и в "Листке спорта" 1890 года). Как известно, этот 1-й выпуск "Русских символистов", так же как и последовавшие вскоре два других, осенью 1894 года и летом 1895 года, вызвали совершенно не соответствующий им шум в печати. Посыпались десятки, а может быть, и сотни рецензий, заметок, пародий, и, наконец, их высмеял Вл. Соловьев, тем самым сделавший маленьких начинающих поэтов, и прежде всех меня, известными широким кругам читателей. Имя "Валерий Брюсов" вдруг сделалось популярным — конечно, в писательской среде — и чуть ли не нарицательным. Иные даже хотели видеть в Валерии Брюсове лицо коллективное, какого-то нового Козьму Пруткова, под которым скрываются писатели, желающие не то вышутить, не то прославить пресловутый в те дни "символизм". Если однажды утром я и не проснулся знаменитым, как некогда Байрон, то, во всяком случае, быстро сделался печальным героем мелких газет и бойких, неразборчивых на темы фельетонистов.

По правде сказать, весь этот шум, конечно, в общем маленький, но достаточный для юноши, которого еще вчера никто не знал, меня прежде всего изумил. В своих напечатанных стихах (в первом выпуске символистов) я не видел ничего особенно изумительного или хотя бы странного: многие из этих стихотворений были написаны мною под влиянием совсем не символистов, а, например (как верно указал Вл. Соловьев), Гейне. Я с наивностью думал, что можно быть "символистом", продолжая дело предшествующих русских поэтов. Критики объяснили мне, что этого нельзя. Они насильно навязали мне роль вождя новой школы, maître de l'école, школы русских символистов, которой на самом деле и не существовало тогда вовсе, так как те пять-шесть юношей, которые вместе со мной участвовали в "Русских символистах" (за исключением разве одного А. Л. Миро-

польского), относились к своему делу и к своим стихам очень несерьезно. То были люди, более или менее случайно попытавшие свои силы в поэзии, и многие из них вскоре просто бросили писать стихи[1]. Таким образом я оказался вождем без войска.

Приходилось, однако, faire bonne mine à mauvais jeu[2]. Со мной не хотели считаться иначе, как с символистом: я постарался стать им, — тем, чего от меня хотели. В двух выпусках "Русских символистов", которые я редактировал, я постарался дать *образцы* всех форм "новой поэзии", с какими сам успел познакомиться: vers libre[3], словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тальяда и т. п., вплоть до знаменитого своего "одностишия", а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов. Кто захочет пересмотреть две тоненькие брошюрки "Русских символистов", тот, конечно, увидит в них этот сознательный подбор *образцов*, делающий из них как бы маленькую хрестоматию. Свой план я думал закончить в 4-м выпуске, для которого заготовил переводы Верхарна, Вьеле-Гриффена, Анри де Ренье и др. Но этому 4-му выпуску не суждено было появиться по причине, которую легко угадать: по недостатку средств даже на издание тоненькой брошюрки.

Вместе с третьим выпуском "Символистов" я издал свой первый сборник стихов. Озаглавил я его faute de mieux "Chefs d'oeuvre"[4]. В те дни все русские поэты, впервые появляясь перед публикой, считали нужным просить снисхождения, скромно предупреждая, что они сознают недостатки своих стихов и т. п. Мне это казалось ребячеством: если ты печатаешь свои стихи, возражал я, значит, ты их находишь хорошими; иначе незачем их и печатать. Такой свой взгляд я и выразил в заглавии своей книжки. Сколько могу теперь судить сам о своих стихах, "шедевров" в книжке не было, но были стихотворения хорошие, было несколько о ч е н ь хороших, и большинство было вполне посредственно. Совсем плохих было два-три, не более. Критики, однако, прочли только одно заглавие книжки, то есть запомнили только одно это заглавие, и шум около моего имени учетверился. Я был всенародно предан "отлучению от литературы", и все журналы оказались для меня закрытыми на много лет, приблизительно на целый "люстр" (5 лет). Последнее обстоятельство, кстати сказать, я считаю весьма благоприятным для себя. Оно не только позволило, но заставило меня работать вполне свободно: я не должен был приноравливаться ко вкусам редакторов, ибо все равно ни один из них не принял бы меня в свое издание, а ко вкусам публики мне было приспосабливаться бесполезно, ибо она все равно была уверена, что все, подписанное моим именем, — вздор. Я, так сказать, насильственно был принужден руководиться только своим личным вкусом, а что может быть полезнее для начинающего поэта?

Кроме сборника "Chefs d'oeuvre" в эту первую пору моей деятельности мной были изданы еще крохотный сборник стихов "Me eum esse"[5] (позднее значительно увеличенный мною), брошюра "О искусстве" (не кто другой, как Л. И. Поливанов уверил меня, что предлог "об" ставится т о л ь к о п е р е д м е с т о и м е н и я м и) и перевод "Романсов без слов" П. Верлена (перевод в достаточной мере слабый).

Выступление в печати, однако, в одном отношении сыграло важную роль в моей жизни: оно помогло мне завязать кое-какие литературные знакомства. Из числа этих знакомств два оказали на меня и на развитие моей поэзии огромное влияние: знакомство с К. Д. Бальмонтом и с Александром Добролюбовым.

С Бальмонтом я встретился впервые в студенческом "Обществе любителей западной литературы", деятельнейшими

[1] А. Л. Миропольский позднее выпустил сборник стихов под псевдонимом А. Березин и участвовал в "Северных цветах" книгоиздательства "Скорпион". Э. Мартов позже сотрудничал в газетах (ныне он уже умер). В. Хрисонопуло напечатал еще несколько стихотворений в разных сборниках (он тоже уже умер). Н. Нович до сих пор работает как переводчик. Лицо, скрывшееся под псевдонимом Г. Заронин, изредка выступает в литературе и поныне. В. Даров (псевдоним) занялся торговлей и в настоящее время известен в финансовом мире, но продолжает писать стихи. Остальные... остальные исчезли бесследно и, вероятно, даже позабыли, что когда-то в их студенческих виршах видели попытку подорвать устои русской поэзии.

[2] Делать хорошую мину при плохой игре *(фр.)*.

[3] Свободный стих *(фр.)*.

[4] За неимением лучшего — "Шедевры" *(фр.)*.

[5] "Это — я" *(лат.)*.

членами которого были составившие себе впоследствии некоторое имя в литературе (тогда студенты) В. М. Фриче, П. С. Коган, В. Шулятиков и Марк Криницкий, а также А. А. Курсинский, даровитый поэт, выпустивший позднее два сборника стихов. Это маленькое общество (были и другие члены) собиралось довольно часто, обсуждало рефераты, спорило, а потом все кончалось, обычно, дружеской пирушкой, за которой читались стихи, написанные ее участниками. Бывал на этих собраниях и Бальмонт. Он тогда только начинал свою писательскую деятельность (издал первый выпуск переводов Шелли и сборник стихов "Под северным небом"), был жизнерадостен и полон самых разнообразных литературных замыслов. Его исступленная любовь к поэзии, его тонкое чутье к красоте стиха, вся его своеобразная личность произвели на меня впечатление исключительное. Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил по-настоящему любить жизнь. Я хочу сказать, что он раскрыл в моей душе то, что в ней дремало, и без его влияния могло дремать еще долго.

Вечера и ночи, проведенные мною с Бальмонтом, когда мы без конца читали друг другу свои стихи и стихи своих любимых поэтов: он мне — Шелли и Эдгара По, я ему — Верлена, Тютчева (которого он тогда не знал), Каролину Павлову, эти вечера и ночи, когда мы говорили с ним de omni re scibili[1], останутся навсегда в числе самых значительных событий моей жизни. Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним. Впрочем, не без гордости могу добавить, что, несомненно, и я оказал свое влияние на Бальмонта; он сам сознается в этом в одном из своих воспоминаний.

Александр Добролюбов приезжал ко мне вместе с В. Гиппиусом; они имели в виду предложить свои стихи для следующего выпуска "Русских символистов". Сотрудничество их в этих сборниках, по разным причинам, не осуществилось, но из знакомства с Добролюбовым я тоже вынес многое. Он был тогда крайним "эстетом" и самым широким образом был начитан в той "новой поэзии" (французской), из которой я, в сущности, знал лишь обрывки. Малларме, Рембо, Лафорг, Вьеле-Griffен, не говоря о Верлене и о предшественниках "нового искусства", как Бодлер, Теофиль Готье и другие парнасцы, были ему знакомы "от доски до доски". Он был пропитан самым д у х о м декадентства и, так сказать, открыл предо мной тот мир идей, вкусов, суждений, который изображен Гюисмансом в его "A rebour"[2]. Истинную любовь к с л о в у как к слову, к с т и х у как к стиху показал мне именно Добролюбов. Его влиянию и его урокам я обязан тем, что более или менее искусно мог сыграть навязанную мне роль "вождя" русских символистов.

Дальнейшая судьба Добролюбова известна; В. Гиппиус до сих пор продолжает работать в литературе; его стихи (под псевдонимами) печатались в разных журналах и недавно были собраны автором в отдельном сборнике.

Чтобы здесь покончить с "влияниями", мне остается сказать еще, что несколько лет спустя тоже значительное влияние оказал на меня Иван Коневской, хотя он был моложе меня лет на пять. Если через Бальмонта мне открылась тайна м у з ы к и стиха, если Добролюбов научил меня любить с л о в о, то Коневскому я обязан тем, что научился ценить глубину замысла в поэтическом произведении, — его философский или истинно символический смысл. Страстный поклонник Верхарна, Вьеле-Griffена, Анри де Ренье (в его поэмах), Суинберна, юноша, до изумительности начитанный во всемирной литературе (он свободно читал на пяти языках), Коневской своим примером, своими беседами заставил меня относиться к искусству серьезнее, благоговейнее, нежели то было "в обычае" в тех кругах, где я вращался прежде, не исключая и кружка Бальмонта. Бальмонт любил поэзию, как любят женщину, страстно, безрассудно. Коневской поэзию чтил сознательно и поклонялся ей, как святыне[3].

В дальнейшем (если не говорить здесь о "романах" моей жизни, для чего, конечно, еще не настало время) моя биография сливается с библиографией моих книг и моих других печатных работ.

Первый журнал, открывший мне свои страницы, был "Русский архив", где я стал

[1] Обо всем, что можно знать *(лат.)*.

[2] "Наоборот" *(фр.)*.

[3] Нашу дружбу, Бальмонт, Коневской и я, мы запечатлели изданием небольшого сборника наших стихов под названием "Книга раздумий" (Спб., 1899). Четвертым участником сборника был М. А. Дурнов, талантливый художник и небезынтересный поэт, с которым одно время, и Бальмонт, и я, мы были близки.

печатать свои историко-литературные и библиографические изыскания. Одно время (в течение трех лет) я даже был секретарем редакции в "Архиве". С благодарностью вспоминаю я внимательное отношение ко мне "патриарха" русской журналистики, старца П. И. Бартенева; за годы близости с ним я полюбил его своеобразную, сильную личность, в которой самые кричащие "недостатки" уживаются рядом с достоинствами исключительными. После "Архива" я получил доступ в "Ежемесячные сочинения", которые издавал И. И. Ясинский, где я поместил кроме ряда стихотворений несколько статей, и затем в "Мир искусства", единственный в те годы журнал (после прекращения "Северного вестника"), сочувствующий "новому искусству". В то же время я писал и в некоторых других изданиях: по рекомендации И. А. Бунина — в одесской газете "Южное обозрение", по рекомендации Бальмонта — в английском журнале "The Athenaeum", куда я давал ежегодно обзоры русской литературы, в "Ребусе", так как интересовался вопросами оккультизма.

Всех этих журналов было, однако, для меня мало, чтобы высказать все, что мне хотелось (не говоря уже о том, что, кроме "Athenaeum'a", другие из названных изданий не находили возможным платить мне гонорар). Вот почему я не отказался от предложения мне Н. Д. Облеуховым (братом милого поэта А. Д. Облеухова, с которым я познакомился через Бальмонта) сотрудничать в московской газете "Русский листок". Говоря так, я имею в виду не столько то, что газета по политическому направлению была "правая" (в те дни по причинам, которые объяснять было бы слишком долго, я сам до известной степени склонялся к тогдашнему "консерватизму" или, еще точнее, чувствовал какую-то враждебность к "либерализму", как он тогда проявлялся), но то, что газета была определенно "бульварная". Но выбора у меня не было, я устал "публично молчать" в течение более чем пяти лет и рад был даже в бульварном листке высказать свои взгляды. Писал я, конечно, исключительно на литературные темы: помещал в газете рецензии на сборники стихов, маленькие статьи о поэзии, стихи, рассказы и письма из своего первого заграничного путешествия.

Около 1899 года в Москве организовалось книгоиздательство "Скорпион". Его основателем, поныне ведущим все дело, был С. А. Поляков, в те дни молодой человек (немного моложе меня), едва окончивший университет (по математическому факультету), очень образованный, знающий много языков, европейских и азиатских, широконачитанный и большой поклонник "новой поэзии". Меня с Поляковым сблизил Бальмонт. Четвертым постоянным участником "Скорпиона" был Ю. Балтрушайтис, талантливый поэт, личный друг Полякова. С самого основания книгоиздательства я принял в нем самое деятельное участие, сначала чисто дружеское, позже официальное, с определенным кругом обязанностей и определенным за них вознаграждением. "Скорпион" сделался быстро центром, который объединил всех, кого можно было считать деятелями "нового искусства", и, в частности, сблизил московскую группу (я, Бальмонт и вскоре присоединившийся к нам Андрей Белый) с группой старших деятелей — петербургскими писателями, объединенными в свое время "Северным вестником" (Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Минский и др.). Объединение это было как бы засвидетельствовано изданием альманаха "Северные цветы", в котором впервые появились на тех же страницах и вся группа "московских символистов", и большинство сотрудников "Северного вестника".

С этим петербургским кругом писателей познакомился я раньше во время своих поездок в Петербург, где две зимы провел Бальмонт. Я бывал тогда на пятницах К. К. Случевского, где встречал "весь литературный Петербург". Сам Случевский отнесся ко мне очень приветливо, и мне случалось беседовать с ним вдвоем по целым часам. Мережковские, напротив, встретили меня сначала довольно враждебно, и сблизились мы лишь на почве "Скорпиона". С Сологубом, напротив, с самого начала у нас установились отношения дружественные: может быть, нас сближала сходная судьба в литературе.

В 1900 году вышел в книгоиздательстве "Скорпион" третий сборник моих стихов "Tertia vigilia" [1]. С него началось мое признание как поэта. Впервые в рецензиях на эту книгу ко мне отнеслись как к поэту, а не как к "раритету", и впервые в печати я прочел о себе похвалы (М. Горького, с которым мне тоже приходилось встречаться лично, И. Ясинского и др.). Около того же времени В. М. Миролюбов предложил мне

[1] "Третья стража" *(лат.)*.

сотрудничать в его "Журнале для всех", где я и поместил ряд стихотворений. Несколько позже С. А. Венгеров дал мне возможность работать для выходящей под его редакцией "Библиотеки великих писателей". Я переводил для него сонеты Шекспира и стихи Байрона (впоследствии писал статьи о жизни и произведениях Пушкина и перевел "Амфитриона" Мольера).

Когда в 1903 году Мережковские основали "Новый путь", они предложили мне быть секретарем нового журнала. Я, однако, переехать в Петербург не решился и был, так сказать, секретарем "почетным". Впрочем, в составлении первых книжек я принимал деятельнейшее участие и поместил в "Пути", кроме стихов, много чисто журнальных статей и заметок. В "Новом пути" я на опыте освоился с техникой журнального дела. По предложению редакции я взялся также вести в журнале "Политическое обозрение". Сознаюсь, что воспоминания об этой работе относятся к числу особенно неприятных изо всего моего прошлого. Прежде всего, я вовсе не был подготовлен для такой работы, взялся же за нее по юношеской самонадеянности, воображающей, что она может "все". Далее, то направление, в каком я должен был вести обозрение, было мне заранее предписано редактором-издателем П. П. Перцовым (с которым, кстати сказать, я был знаком уже издавна, после издания им сборника "Молодая поэзия" (1895), куда он включил и мои стихи). В-третьих, несмотря на "монархический" дух моих обозрений (политическим идеалом "Нового пути" была теократия), цензура немилосердно искажала их, и за несколько статей я решительно не могу нести ответственность, потому что самая сущность их была вычеркнута нашим "зоологическим" цензором (он жил на Васильевском острове, в Зоологическом переулке). Такова, например, статья "Папство", в которой я хотел указать на живучесть идеалов папства. Наконец, то были именно годы (1903—1904), когда я начинал чувствовать всю неправду моего бравурного пренебрежения к русскому либерализму; пренебрежения, выросшего преимущественно из чувства протеста ко всему "признанному", укоренившемуся (а в той среде, где я жил, либеральные идеи, разумеется, были "священными заветами", на которые никто не смел посягать). По счастию, эти мои "обозрения" скоро прекратились.

В 1904 году книгоиздательство "Скорпион" основало свой журнал "Весы", и я, бросив "Новый путь", всецело отдался ему. В течение 4 лет я, совместно с С. А. Поляковым, редактировал "Весы" и могу сказать, что за эти годы не было в журнале ни одной строки, которую я не просмотрел бы, как редактор, и не прочитал бы в корректуре. Мало того, громадное число статей, особенно начинающих сотрудников, было мною самым тщательным образом переработано, и были случаи, когда правильнее было бы поставить мое имя под статьей, подписанной кем-нибудь другим. Позднее мне приходилось читать, что "Весы" сыграли свою роль в истории нашей литературы. Но в те годы, когда я "Весы" редактировал, отзывы печати о них были совершенно иного рода, и то обстоятельство, что сотрудники журнала осмеливались критиковать писателей с своей точки зрения, объявлялось просто "наглостью".

В 1903 году вышел четвертый сборник моих стихов, "Urbi et Orbi"[1]. Его заглавием я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному "граду" своих единомышленников, но и ко всему "миру" русских читателей. Отзывы печати о книге были весьма разнообразны, но мне известно, что восторженная заметка о ней, написанная А. Блоком, так и не могла себе найти приюта ни в одном из журналов. В 1906 году, в самый разгар декабрьского восстания в Москве, вышел пятый сборник — "Венок". Отпечатанная книга некоторое время не могла быть роздана по книжным магазинам, потому что вся жизнь в Москве остановилась. К "Венку" я первоначально написал совершенно другое предисловие, в котором говорил о "свободе искусства в свободной стране", и лишь по настоянию Вячеслава Иванова (с которым познакомился за год перед этим в Париже) изменил намерение, о чем теперь жалею (первоначальное предисловие позднее было напечатано в журнале "Искусство"). "Венок" был моим первым сравнительно крупным успехом. Издание (2000 экз.) разошлось в полтора года, тогда как прежние мои книги едва расходились в пять лет. После "Венка" я уже стал получать приглашения участвовать от наших "толстых" журналов и одно время писал в "Мире Божьем", в "Образовании" и т. д.

В эти годы (1903—1908) я часто выступал как лектор, с публичными чтениями, в разных московских аудиториях. Неко-

[1] "Городу и миру" *(лат.)*.

торые из этих лекций имели большой успех, как, например, мое чтение о Театре будущего, которое мне пришлось повторить несколько раз, всегда при переполненном зале.

Последний год издания "Весов" я, по некоторым обстоятельствам, уклонился от дел редакции. В это время я приготовил и издал ряд книг, частью написанных раньше. Так, за годы 1907—1909 появились: книга переводов Верхарна, "Земная ось" (рассказы), "Огненный ангел" (исторический роман), переводы драмы д'Аннунцио "Франческа да Рамини", драмы Метерлинка "Пеллеас и Мелизанда"[1], драмы Верхарна "Елена Спартанская", книга переводов французских поэтов "Французские лирики XIX века", исследование "Лицейские стихи Пушкина", "Испепеленный", речь о Гоголе (за которую, как, вероятно, многим памятно, я был освистан на торжественном заседании Общества любителей российской словесности). Тогда же мне пришлось приступить к переизданию всех сборников моих стихов, что я и сделал в трех томах, озаглавленных "Пути и перепутья". Несколько раньше я издал отдельно сборник собранных мною писем Пушкина и к Пушкину.

С прекращением "Весов" в 1909 году я стал помещать свои произведения преимущественно в "Русской мысли" и через год, с осени 1910 года, был приглашен редакцией журнала заведовать литературно-критическим отделом. Эта моя деятельность в редакции "Русской мысли" длилась более двух лет, до конца 1912 года, причем мною было исполнено для журнала немало чисто редакционных работ. За те же годы и за самое последнее время (до осени 1913 года) мною было издано отдельно (кроме переиздания прежних книг): сборник стихов "Зеркало теней", сборник рассказов "Ночи и дни", роман из римской жизни IV века (в 2 томах) "Алтарь победы", сборник статей о русских поэтах "Далекие и близкие", сборник переводов П. Верлена, перевод драмы О. Уайльда "Герцогиня Падуанская", несколько маленьких брошюр: "Великий Ритор" (жизнь и сочинения Авсония), "За моим окном" (воспоминания) и др. В то же время довольно много статей и переводов было мною помещено в различных журналах, газетах, альманахах, сборниках (в том числе в приложениях к "Ниве" перевод "Баллады Редингской тюрьмы" О. Уайльда), в разных коллективных трудах (в "Библиотеке великих писателей", под ред. С. А. Венгерова, в "Истории русской литературы" и "Истории западной литературы" т-ва "Мир", в "Новом Энциклопедическом словаре" и т. д.) и в виде предисловий к различным книгам.

С 1913 года новое издательство "Сирин" предприняло издание Полного собрания моих сочинений и переводов. Издание рассчитано на 25 довольно объемистых томов, но оно, конечно, не вместит все, что я написал за 25 лет своей литературной работы... Более или менее полный список написанного (вернее, напечатанного) мною за эти 25 лет можно найти в "Библиографии Валерия Брюсова", изданной книгоиздательством "Скорпион" (М., 1913).

Что касается фактов моей личной жизни, то здесь уместно будет сказать лишь то, что я совершил немало маленьких путешествий. Еще ребенком я был, с родителями, в Крыму. Студентом я ездил опять в Крым и на Кавказ, потом в Ригу и Варшаву и совершил маленькое путешествие по Германии. По окончании университета я с женой (я женился в 1897 году) провел два лета в Крыму и одно в Ревеле. Потом мы несколько раз ездили за границу. Первая наша поездка ограничилась Северной Италией, произведшей на меня сильное впечатление. Вторая поездка имела целью Париж, где мы и провели несколько недель. В революционный год (1906) мы летом жили в Швеции. Следующая наша (1908) поездка охватила всю Италию, Южную Францию, часть Испании и закончилась в Париже, где я сблизился с кружком молодых французских поэтов. Из Парижа я совершил паломничество в Бельгию, чтобы лично познакомиться с Э. Верхарном. В следующем (1909) году мы опять совершили довольно

[1]Перевод "Франческа да Рамини" был сделан мною, для ускорения работы, совместно с Вяч. Ивановым. Драма, как и "Пеллеас и Мелизанда", предназначалась для театра В. Ф. Комиссаржевской, с которой я одно время сблизился. Постановкой этих двух переведенных мною драм и позднейшей постановкой в Императорском московском Малом театре переведенной мною "Герцогини Падуанской" О. Уайльда (в том же театре ставили и "Франческу" в нашем переводе) ограничиваются мои отношения с театром (если не считать наивной сценки "Проза", написанной мною еще в 1892 году и тогда же несколько раз поставленной на "любительских" спектаклях). Мои драма "Земля" (1906), психодрама "Путник" (1911) и трагедия "Протесилай умерший" (1912) написаны не для сцены.

большое путешествие по всей Южной Германии и Швейцарии, где провели лето. Из Швейцарии я опять ездил в Париж (на полтора месяца) и в Бельгию к Верхарну. Последний раз (летом 1913 года) мы посетили Голландию. Таким образом, из европейских стран мне остались незнакомы только Англия и Балканский полуостров... Несколько раз, кроме того, я бывал в Финляндии (которая мне очень полюбилась) и на Рижском взморье.

В последние годы я вступил членом в большинство литературных и художественных обществ Москвы. Во многих из них я участвовал в составе правления. Особенно деятельно я занимался и продолжаю заниматься делами Московского литературно-художественного кружка, где состою председателем дирекции. Много времени я посвящаю также основанному при моем участии Обществу свободной эстетики.

Могу еще добавить, что, пользуясь некоторой популярностью в литературных кругах Москвы, я имею удовольствие последние годы видеть и принимать у себя большинство иностранных писателей и художников, почему-либо попадающих в Россию. Это объясняется, между прочим, и тем, что как во время своих поездок за границу, так и по переписке я вошел в сношения с очень многими иностранными писателями и художниками, немецкими, французскими, итальянскими, английскими, а также тем, что значительное число моих произведений переведено на иностранные языки[1].

Многие мои стихи положены на музыку композиторами Ребиковым, Ивановым-Борецким, Гречаниновым, Рачинским, Панченко, Энгелем, Толоконниковым, Вильбушевичем, Василенко, Яворским, Гартманом, Глиером, Саминским, Купером и др.

В настоящее время, кроме разных более мелких работ, меня занимают особенно перевод "Энеиды" Вергилия, перевод "Божественной комедии" Данте, повесть "Юпитер поверженный" (окончание романа "Алтарь победы"), роман из будущей жизни "Семь земных соблазнов" (отрывки из которого уже были напечатаны) и большая книга стихов (предположительно 4 тома) "Сны человечества", которая должна будет представить "лирические отражения жизни всех народов и всех времен".

1912—1913

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Ф. Д. Батюшкова

Я уверен, что Брюсов мог бы написать отличный этюд о самом себе. У него есть для этого все данные. Посмотрите, как он себя издает в первом вышедшем Собрании сочинений: с примечаниями и вариантами, с перечнем более ранних изданий, как в "Путях и перепутьях" он давал в приложении библиографию о своих произведениях. Этого никто не делает, но в Брюсове сказывается жилка библиографа, добросовестно подготовляющего материал для критика или историка современной поэзии. Он умеет смотреть на себя со стороны и, например, рассказывая, как с него писал портрет Врубель ("За моим окном". М., 1913), по-видимому, видит себя даже в профиль, оценивая сходство изображения с собой как посторонний[2]. Способность объективироваться в нем очень развита. В одном стихотворении он пишет: "Желал бы я не быть "Валерий Брюсов" (L' ennui de vivre)"[3] — в кавычках, словно желание исходит от него самого, а "Валерий Брюсов" кто-то другой — маска, личина, его создание. Поэт Брюсов, действительно, до некоторой степени раздельное лицо от Валерия Яковлевича Брюсова и его создание, В. Я. Брюсова, вдумчивого критика и аналитика, зна-

[1] Особенно много переводов на немецкий язык. Отдельно изданы: романы "Огненный ангел" и "Алтарь победы", драма "Земля" и книга рассказов "Земная ось"; в журналах и сборниках напечатаны переводы нескольких десятков стихотворений, психодрамы "Путник" и т. д. Кроме того, разные мои вещи (драмы, рассказы, стихи, статьи) переведены, в отдельных изданиях и в журналах, на языки: французский, итальянский, английский, шведский, датский, чешский, польский, латышский, новогреческий, украинский, белорусский, далматинский, армянский, японский и др. Перечень этих переводов см. в "Библиографии Валерия Брюсова", указанной выше.

[2] Мне не пришлось видеть самый портрет, но Брюсов сообщает, что в минуту затемнения сознания уже больной тогда Врубель "смыл часть рисунка — затылок". По мнению автора, это умалило сходство. Предполагаю, что, значит, портрет писался в профиль, иначе затылка не могло быть на рисунке.

[3] Скука жизни *(фр.)*.

тока русской и иностранной поэзии, мастера в чеканке стиха и теоретика в искусстве стихотворения. Очень хорошо, что приведены варианты к стихам в прежних изданиях: ощутительнее работа исправления, ибо во многих случаях последняя редакция действительно лучше прежней[1].

В этой способности оценивать себя со стороны Брюсов особенно противоположен Бальмонту, с которым он так странно близок в другом отношении. Но он сам это признает. В этюде о Бальмонте[2] он, между прочим, писал: "Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взглядом критика... Не умеет он и поправлять своих стихов... Бальмонт не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий". Все это Брюсов умеет делать; это — его особенность. Впрочем, не совсем исключительная. Я бы позволил себе применить к нему одному антитезу, которую проводит Брюсов между Бальмонтом и другим поэтом, которого назовем Х. Этот Х., пишет Брюсов, "во многом противоположен Бальмонту. Насколько Бальмонт в своей поэзии "стихийно-разрешенный", настолько Х. строг, сосредоточен, вдумчив. У Бальмонта почти все — порыв, вдохновение, удача. Х. берет мастерством, работой, сознательностью. По духу Х. ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Х. холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность?"

Все сказанное о Х. весьма близко подходит к самому Брюсову — даже более, чем к тому поэту, которого мы обозначили Х. Не сам ли Брюсов себя назвал "поэтом бесстрастья", заявив о наслаждении "свободным восторгом бесстрастья"? И в другом стихотворении[3]:

Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись х о л о д н о й мечте
("Новые Заветы").

В мире бледных желаний и прозы
Прозвеневшие струны бесстрастья (I, 203).

И, тайные знаки
Свершая жезлом,
Стою я во мраке
Б е с с т р а с т н ы м в о л х в о м (I, 226).

В одном из стихотворений — "Завершения" — Брюсов себя изображает как бы стоящим между землей и небом, не попадая ни туда ни сюда. И на его возглас: "В безумии жизни я не был рабом, не буду и ради блаженства" — он слышит ответ свыше:

— Блуждай же, безумец, в томленьи пустом:
Тебе не изведать блаженства (I, 234).

Этот тип близок по настроению той категории душ в поэме Данте, которых итальянский поэт назвал "нерешенными" или "безразличными" (sospesi): они не осуждены и не спасены; им в наказание дается лишь безнадежное желание. Или уподобить его можно тем ангелам, которых Данте поместил в преддверии к аду:

non furon rebelli
Ne fur fedeli da Dio, ma p e r s e foro.

"Они не были мятежниками, но и не были преданными Господу, а оставались сами по себе". И Брюсов — per non esser men bello[4] — очень стремится быть "сам по себе (esser per se)". Правда, он "бунтовал" в ранней юности, когда воспевал "фиолетовые руки" и "бледные ноги" и заставлял всходить "месяц обнаженный / При лазоревой луне", чем приобрел свою первую широкую известность. Но ведь это было, во-первых, очень давно, лет двадцать назад;

[1] Например, первая редакция:

И вот я лежу в полусне
На мху п е р в о б ы т н о г о п а р к а,
И ты, молодая д и к а р к а,
Любовно прижалась ко мне.

Последняя редакция:

И вот я лежу в полусне
На мху первобытного бора;
С мерцаньем прикрытого взора
Подруга прильнула ко мне.

"Первобытный парк" было неудачным выражением, ибо п а р к и не бывают п е р в о б ы т н ы м и, а "дикарка" являлась для рифмы к слову "парка", хотя по существу тоже не вяжется с содержанием стихотворения.

[2] См. сб. "Далекие и близкие". М., 1912.

[3] Сборники стихов Брюсова, выходившие раньше под отдельными заглавиями, до наиболее значительных — "Urbi et Orbi" и "Стефанос" — включительно, вошли в позднейшие собрания — "Пути и перепутья", три тома. Позже вышло "Зеркало теней" (стихи 1909—1912 годов). Цитаты приводятся из всех пяти вышедших томов стихотворений: I означает первый том Собрания сочинений (Спб.: "Сирин", 1913); "Пути и перепутья", с обозначением тома (М., "Скорпион", 1909); "Зеркало теней" (М., "Скорпион", 1912).

[4] Чтобы не быть менее прекрасным *(итал.)*.

во-вторых, умышленно подчеркивалась иррациональность поэтического чувства в противовес тому позитивизму, который поэзию обращал в прозу. Прислушаемся, как теперешний Брюсов отзывается обо всей этой эволюции новой поэзии, которой присвоили термин модернизма[1]:

"...60-е годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право б ы т ь, где же было думать им о разработке тонкостей своего дела... Когда в конце 90-х годов молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить завоевания русской поэзии, сделанные за последнее время их западными собратьями, — к этому отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтических созданий, — измену истинным задачам искусства. И даже допуская, что поколение 90—900-х годов, как то свойственно всем, выходящим на новый или оставленный путь, заходило слишком далеко в своем культе формы"... и т. д. (с. 115).

По-видимому, все дело в "бунте" декадентства сводилось только к вопросам формы, в отстаивании лучших или более совершенных, новых или обновленных изобразительных средств. Но это вполне невинный "бунт", не возмущение против божества, а непокорность установленным, поблекшим и изношенным обычаям и навыкам. Для того чтобы общество восприняло новые формы, надо было, конечно, время, чтобы сложились новые навыки к этим формам, которые иначе не могли действовать непосредственно на воспринимательные способности тех, которые воспитывались на иных образцах. Но разве вопрос был только в форме? Теперешний Брюсов настаивает на положении, что поэт отнюдь не должен стоять особняком от общества. Он даже "выражает надежду — со временем подробнее разобрать вопрос", насколько необходимо современному поэту стоять на уровне лучших умов своего времени, насколько ослабляется значение всего, что он делает, от его неосведомленности в области философских и научных завоеваний века... "Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним; он вновь вернет поэту то высокое положение, какое занимал он в мире древнем"... (с. 119). Разве можно что-нибудь против этого возразить? И разве есть нужда это доказывать? Нужно только б ы т ь таким поэтом, и вопрос сам собою решен.

Но, конечно, в "бунте" декадентства дело заключалось не только в форме. Здесь неуместно входить в рассмотрение этого сложного явления в литературе "конца века" на Западе и его отражений у нас. Оно имело и свои ближайшие поводы в нашей литературе, в общем все же представляясь заносным явлением. Только по поводу неоромантизма, связываемого с декадентством и модернизмом, позволю себе еще выписку из другого очерка Брюсова в том же сборнике (о поэзии Н. Гумилева): "Лет двадцать тому назад (статья написана в 1910 году. — *Ф. Б.*) русская поэзия, под влиянием ложно понятых принципов реалистического искусства, почти совсем чуждалась фантастики. Поэты как-то стыдились всего, на чем лежал отсвет "романтизма", и во что бы то ни стало хотели оставаться в пределах не только современного, но непременно повседневного. Всем еще памятна борьба, которую повело с этими принципами молодое поколение поэтов, выступившее в начале 90-х годов. Оно защищало равноправность мечты с так называемой действительностью и в разгар борьбы, как то всегда бывает, даже решительно отдавало предпочтение фантастике. Тогда-то были восстановлены у нас в стихах декорации, столь любезные в свое время романтикам: средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта" (с. 145). Брюсов сам охарактеризовал целую полосу в своем творчестве; за двенадцать—пятнадцать лет указанные декорации служат фоном, а иногда и целью многих его произведений первого периода. Но затем наступил перелом, о котором сообщил нам тоже сам Брюсов: "Стало яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ведет безудержная фантастика". Итак, эволюция шла по кривой — от реализма и натурализма к фантастике и символизму, затем обратно, наступило возвращение к реализму, так как стало ощутительнее, "что и он сам тоже из числа исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства".

[1] В сборнике статей под общим заглавием "Далекие и близкие". М., 1912.

Брюсов мечтает о будущем, возможном, но еще не найденном синтезе и между "реализмом" и "идеализмом", которые пока либо чередуются, либо сосуществуют, но в раздельном сосуществовании. Мы имеем, во всяком случае, ключ, почерпнутый из признаний самого автора, к пройденной им эволюции и можем установить два главных этапа в его творчестве. Не будем долго останавливаться на первом: это уже во многом история. Устойчива лишь на всем протяжении его деятельности черта бесстрастия, и, к чести его будет сказано, она не нарушается притворством: он холоден[1], но остается самим собой, пока не ощутил новых импульсов к творчеству; мечта сильнее его запросов жизни; но все-таки, признав опасности "безудержной фантастики" и значение наблюдения действительности, он сумел выйти из тесной кельи, в которую первоначально как бы умышленно запирался, вышел на вольный свет, стал присматриваться к явлениям жизни, окунулся в водоворот современных событий, стал во многом даже поэтом современности, сохраняя лишь в отделке формы, в акте объективного творчества обдуманность "холодного свидетеля", которому поэт завещал именно для работы художника: "к бесстрастью себя приневоль". Раньше он отворачивался от внешнего мира:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи и скалы и воды (Соч., I, 185).

Это можно проследить в целом ряде других стихов: "Как царство белого снега / Моя душа холодна" (Соч., I, 151); "Что мне до жизни чужой и страдающей" (Соч., I, 145); "Я действительности нашей не вижу" (Соч., I, 154) и т. д. В одном стихотворении он даже делал такого рода признание:

Мне чужды с ранних дней блистающие весны
И речи о "любви", заветный х л а м в и т и й;
Люблю я кактусы, пасть орхидей да сосны,
(для рифмы?)
А из людей лишь тех, кто презрел "не убий".

Стихотворение называется "Отвержение", и, быть может, есть общая характеристика данного настроения в объективной передаче, а не субъективное чувствование поэта. С Брюсовым приходится быть очень осторожным; он редко себя проявляет в непосредственной передаче. Но, кажется, в следующем стихотворении, уже после перелома, он говорит несомненно от себя:

Я к вам вернусь, о, люди, – вернусь преображен,
Вся жизнь былая будет как некий душный сон.
Я к вам вернусь воскресшим, проснувшимся
от сна...
Волна волну стирает, и все ж она – волна.
И я иной, чем прежде, но все же это я,
И песнь моя другая, но это – песнь моя.

("Думы" в "Пути и перепутья". II, 123).

Проследить метаморфозы поэта — "неизбежность случайных дум своих" — было бы интересной задачей, но для этого достаточно его перечитать, книга за книгой, в систематической группировке собранных им стихотворений, по отделам и подотделам. Брюсов придает большое значение установленной им классификации по отделам: с самого начала он давал общие и частные заглавия издаваемым стихотворениям и не без основания замечает в предисловии к Общему собранию, что нельзя судить об авторе из знакомства с отдельными его произведениями[2]: "недоговоренное на одной странице досказывается на другой, новая мысль объясняет прежнюю, случайно данный образ бросает свет на созданный раньше и т. д.". Все это совершенно верно, но требует комментария, шаг за шагом, к самим произведениям. Быть может, сам автор даст нам эти комментарии в каком-нибудь, как говорится у французов, édition définitive[3]. В новейшем сборнике — "Зеркало теней" (1909—1912) — он доводит свою добросовестность до того, что, например, сам указывает в приложении, что первый стих (его) стихотворения "Поэт — Музе" напоминает стих

[1] Холодность душевная не исключает страстности физиологической, которую Брюсов не раз воспевает и даже склонен прославлять.

[2] Это замечание особенно справедливо по отношению к такого рода произведениям, которые разрабатывают несколько рискованные положения. Например, стихотворение "Адам и Ева", выхваченное из серии, в которую оно включено, представляется на грани с чистой порнографией и в этом смысле, кажется, было эксплуатировано в музыкальном переложении. Между тем, помещенное в отдел "Правда вечная кумиров", во второй части "Путей и перепутий", в серии "Венок", оно производит совсем другое впечатление: следуя за гимном "К Деметре", оно вошло в серию мифологических стихотворений "Правда кумиров", сменяясь другими произведениями: "Орфей и Евридика", "Медея", "Клеопатра и Антоний", "Локи Бальдеру" и т. д.

[3] Каноническое (полное) издание *(фр.)*.

князя П. А. Вяземского: "Я пережил и многое и многих". Возможно, что в новом издании "Путей и перепутий" он укажет также, что у него есть стих: "За все, за все Тебя благословляю", напоминающий лермонтовское: "За все, за все Тебя благодарю"; что стихотворение "Фонарики" написано тем же размером и по той же схеме, но в другом приурочении, как известное стихотворение Мятлева "Фонарики-сударики горят себе горят" и т. д. Отнюдь не предполагая здесь принять на себя труд комментирования стихов Брюсова и определения их источников, русских или иностранных (влияние Эдгара По, Бодлера, Верлена, Метерлинка, Верхарна, в особенности последнего, кажется, более или менее общеизвестно и общепризнано), мы ограничимся передачей нескольких общих впечатлений его поэзии и затронутых в ней мотивов.

Продуманная, тщательно выработанная форма, почти везде безупречная структура стиха, ясный, "кованый" язык, местами красивая образность, местами несомненная музыкальность, целостность настроений, нередко оригинальность замысла — со всеми этими качествами поэзия Брюсова не дает нам вполне определенного облика. Он сам сказал:

В моем самохвалении служенье Богу есть.
Не знаю сам, какая, и все же я миру весть.

Пушкин знал, какою "вестью" он является миру; знали и сознавали ее другие, меньшие поэты, вступая на путь творчества под влиянием одушевления теми или другими идеями, мыслями, идеалами. Брюсов исходил от отрицаний и сомнений:

Моей мечте люб кругозор пустынь,
Она в степях блуждает вольной серной.
Ей чужд покой окованных рабынь,
Ей скучен путь проложенный и мерный.
Но встретив Холм Покинутых Святынь,
Она дрожит в тревоге суеверной,
Стоит, глядит, не шелохнет травой
И прочь идет с поникшей головой

(Соч., I, 85, стихотв. 1895 года).

В этом мире есть одно блаженство —
Сознавать, что ты выше себя ("Пути и перепутья", I, 236).

Такая формула не заключает в себе объективного признака — чем ты должен стать, к чему стремиться, что тебя увлекает, захватывает. Брюсов дает три наставления "юному поэту":

Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

"Бесцельное искусство" манит и самого поэта ("Пути и перепутья", III, 166), но лучше бы его именовать "самоцельным". И в таком случае оно все-таки не может оставаться без содержания, без сочувствия и даже без настоящего. Кантовское определение "целесообразность без цели" представилось Брюсову в несколько искаженной форме, и он сам, как живой поэт, во многом разрушил свою первоначальную схему, жил не только настоящим, но и прошлым, сочувствовал и умел переживать именно по сочувствию чужие настроения.

От несколько предвзятой ранней разочарованности в жизни, отрицания любви, стремления к абсолютному одиночеству — "быть без людей" и т. д., он не то чтобы стал "вестью" миру, а воспринял этот мир, стал объективно перевоплощать его в творениях поэзии и значительно расширил ее область, включая такие темы и положения, которые раньше него, у нас, по крайней мере, казались ей чуждыми. Достаточно вспомнить описание мук роженицы ("Женщина", в "Сонетах и терцинах", "Пути и перепутья", II, 56—57), сделанное с целомудренной строгостью "холодного наблюдателя" в прояснении несомненной истины: "Все станете зверями — тоже! тоже!" Превосходное переложение фабричных песен и многие, не использованные у нас еще раньше мотивы уличной, городской жизни (впрочем, у Некрасова некоторые из этих мотивов уже имеются). Брюсов вернулся к природе; вернулся к действительности и даже повседневности: вернулся к таким картинам, как его знаменитый "Каменщик", "Мальчик" и др., и только в новой форме прославляет и толпу, и борьбу за свободу, и даже "милость к падшим". Целый ряд возвращений. Это в особенности затрудняет определение его "вести" миру. Но он сам по себе новый, вполне современный человек. Это сообщает особый колорит его описаниям. Самые оригинальные из них, поскольку они не вдохновлены Верхарном, конечно, мотивы в городе, на улице, "в стенах". В прозе предугадал эту поэзию улицы у нас Достоевский. Брюсов сообщил ей оригинальную форму. Смело и захватывающе действует чередо-

вание самых прозаических деталей внешней обстановки с острыми душевными переживаниями. Брюсов научился отлично видеть действительность. В "Жизни мгновения" ("Зеркало теней") несколько таких стихотворений ("Утром", "В наемной комнате" и др.), где двумя-тремя штрихами вызывается впечатление обстановки, искусно оттеняющей ощущения поэта. Брюсов знает изнанку жизни и дает нам ее почувствовать с целомудренной откровенностью. Это большое его достоинство, при смелом захвате иногда довольно рискованных положений. Спасает его чувство меры художника, сжатая образность выражений и проявившаяся с годами большая теплота в отношении к людям:

Пусть боги смотрят безучастно
На скорбь земли: их вечен век.
Но только страстное прекрасно
В тебе, мгновенный человек ("Пути
и перепутья", III, 132).

Итак, облик поэта в целом представляется нам колеблющимся: в нем ряд "возвращений" и "восхождений"; он эволюционирует внутренне, и в этом, быть может, одно из главных обаяний автора, который, постепенно воспринимая мир, почуял "скорбь земли" и в этом ощущении почерпнул новый импульс сказать свой привет "Грядущему" (см. "Зеркало теней").

Брюсов охотно возвращается и к прошлому. В целом ряде стихотворений он воспевает исторических деятелей — от древнего царя Ассаргатона до Наполеона включительно — и мифологических персонажей (см. отделы под заглавиями: "Любимцы веков" в I т. "Пути и перепутья", "Правда вечная кумиров" во II и III т. того же собрания и "Властительные тени" в "Зеркале теней"). Через каждую серию проходит определенная мысль, так что трудно из общей связи вырывать отдельные стихотворения. Но в общем эти очерки носят характер декоративной живописи, и общая мысль в них иллюстрируется крупными, порой односторонне-резкими штрихами. Брюсову, при всей его вере в грядущее, не чужда мысль о неизменной сущности и повторности жизни. Она присуща природе (ср. "Который раз" в "Путях и перепутьях", III, 30—31), но также и человеку: "Растут дома; гудят автомобили; фабричный дым висит на всех кустах; аэропланы крылья расстелили в облаках. Но прежней страстью — давней и знакомой — дрожат людские бедные сердца..."

Так не кляните нас, что мы упрямо
Лелеем песни всех былых времен,
Что нами стон Катулла: "odi et amo"[1]
Повторен и т. д. ("Зеркало теней", 147—148).

Быть может, более характерными для поэзии Брюсова являются в ряду упомянутой серии "городских" мотивов песни, картины, баллады, элегии, какой-нибудь мотив с "красным фонариком", ощущения падшей, смелое включение в обиход поэзии автомобилей и аэропланов и т. п., но у него есть и превосходные чисто лирические произведения и особый отдел "Думы", в которых автор выказывает и качества поэта-мыслителя. Прекрасно очерчены в общей и образной характеристике эти различные думы:

...Сколько их, в одеждах золотых,
Заветных дум, лелеянных с любовью,
Принявших плоть и оживленных кровью.
...Есть думы тайные — и снова в детской дрожи,
Закрыв лицо, я падаю во прах...
Есть думы светлые, как ангел Божий,
Затерянные мной в холодных днях.
Есть думы гордые — мои исканья Бога —
Но, оскверненные притворством и игрой,
Есть думы-женщины, глядящие так строго,
Есть думы-карлики с изогнутой спиной...
Куда б я ни бежал истоптанной дорогой,
Они летят, бегут, ползут за мной... ("Пути
и перепутья", II, 101).

Рассмотрение различных размеров, употребляемых Брюсовым, — от прежних, традиционных, от виртуозных вариаций по почину и отчасти уже по примеру Бальмонта, до свободного стиха — ритмической прозы, по примеру Верхарна, — потребовало бы специального исследования. Язык его, как указано, выразительно прост и классически правилен, однако два-три выражения нам показались едва ли приемлемыми: "смеюсь *с* угла", вместо *из* угла (стих. "Сумасшедший", "Пути и перепутья", I, 21); "*дозирают* сон" ("Зеркало теней", 57); "*залетейский* мрак" (то есть за Летой, ibid. 163), "*взносят* мечи" (вместо заносят, ibid). Быть может, субъективно, но мне, как петербуржцу, непонятно стихотворение "На вечернем асфальте" ("Зеркало теней", 5). В противовес этим небольшим недочетам или неубедительным новшествам сколько красивой образности в таких выражениях, как: "Луна сияньем косит / Звездные цветы..."; "Поют цветы, и молится прохлада"; "Пусть к кораблю времен прицепит / Твоя рука (Смерти) мою ладью"; "Снова ночи обнаженные / Загля-

[1] "Ненавижу и люблю" *(лат.)*.

дятся в воды сонные, / Чтоб зардеться на заре"; "Но женщин души не устанут, / Как горный ключ, струить любовь" и т. д. Брюсов — поэт и в современном, и "стародавнем" смысле, потому что он настоящий поэт.

В прозе — два сборника рассказов, пьеса и исторический роман (впрочем, названный повестью) "Огненный ангел"[1]. И в рассказах, так же как и в стихотворениях, получаются две серии: в одних — фантастические "декорации", сюжеты легендарного характера, в других — приближение к повседневной жизни, к современности. Легенды по стилю напоминают рассказы Эдгара По, которыми они, быть может, навеяны, отчасти Гофмана, или, если восходить еще дальше, к раннему романтизму в Англии, они примыкают к той категории произведений, которую немцы называли "Schauerromantik" (романтика ужасов). Положения необычайные и настроение кошмарное, по преимуществу (ср. в особенности: "Теперь, когда я проснулся", "Сестры", "В подземной тюрьме" и др.). В рассказах из современной жизни преобладают исключительные положения и исключительные настроения. Они почти все чисто психологического характера и, несмотря на приурочение к современности, почти что вне времени и пространства. Впрочем, первый рассказ из сборника "Дни и ночи" подчеркивает психологию современного человека, который, по словам героя рассказа, "должен уметь все делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать", что Модест последовательно и выполняет. Современная женщина, от лица которой ведется рассказ ("Последние страницы из дневника женщины"), имеет одновременно несколько любовников, оставаясь духовно свободной, и признает своего повелителя, только узнав, что он смог "преступить закон", а влюбленному в нее юноше, из бывших революционеров, предоставляет застрелиться. Рассказ тоже кошмарный, напоминающий по настроению громкие уголовные процессы, которые за последние годы действительно дают особую окраску "современности". "Половой вопрос", как принято теперь называть старую психологическую тему о причудах любви и страсти между мужчинами и женщинами, дает повод автору начертать несколько загадочных ситуаций с неожиданным разрешением поставленного вопроса ("За себя или за другую", "Пустоцвет", "Ее решение", "Через пятнадцать лет"). Не без иронии выбран стих Надсона: "Только утро любви хорошо..." к очерку, в котором влюбленный юноша узнает, что предмет его обожания — девочка, почти подросток, живет со стариком и даже, в конце концов, отдает предпочтение этому старику перед нежно любившим ее юношей... Главное качество рассказов Брюсова — их стиль, сжатый, точный и ясный. Кругозор их замкнутый. Но Брюсов выходит и за пределы современности, заглядывая в далекое будущее, изображая вполне вымышленную обстановку, среди которой предположительно будут жить люди будущего. Оригинальна тема рассказа "Республика южного креста" (в сборнике "Земная ось"): люди будущего будут страдать и новой болезнью, которую автор называет "болезнью противоречия" — mania contradicens: она служит символом бунта индивидуализма, при строго социалистическом строе, — бунта, который приводит к разрушению всего строя и гибели самой республики. Тоже своеобразный бунт, но в ином направлении, служит темой аллегорико-философской драмы "Земля", в которой представлены "сцены будущих времен". Действие происходит под землей, в особых чертогах, где будет жить будущее человечество, когда рассеется атмосфера, окружающая землю (гипотеза Менделеева), и только благодаря чудесам науки и технического искусства известный запас воздуха будет сохранен в подземных жилищах, освещаемых электрическим светом. Община управляется консулом, избранным пожизненно, и, по-видимому, с неограниченной властью. Большую роль играет "мудрец", проповедник гуманитарной философии — "будьте людьми", но в то же время, как явствует из развития действия, способствующий лишь тому, чтобы дать возможность оставшемуся в живых человечеству красиво умереть. Смерть витает над всей драмой, к Смерти с разных сторон подходят последние вожди человечества: вот, с одной стороны, мрачный "орден избавителей", члены которого обязуются, отказавшись от всех привязанностей, приносить все новые и новые жертвы Смерти, которую величают освободительницей, непобедимой, векосущей, единой. Во главе этого движения некто Теотль. Но и радикально противоположный ему по стремлениям бывший ученик мудре-

[1] Новый роман Брюсова "Алтарь победы" печатался в "Русской мысли", но еще не вышел в отдельном издании.

ца Неватль, случайно открывший доступ к подземному миру, увидавший солнце и звезды и возгоревшийся страстным желанием вернуться на землю, сам того не сознавая, призывает людей тоже к Смерти. Сам он думал, правда, о жизни. "Когда звездное пространство влилось в мою душу, — говорит Неватль, — когда взоры мои испили солнечного света, бывшего недоступным нашим отцам, я весь переродился. Я понял нашу смертную болезнь и понял, в чем наше исцеление. Мы — порождение земли, мы — ее дети и можем жить и цвести, лишь прикасаясь к земле. Оторванные от нее, мы должны умереть, как сорванные цветы. Мы покрыли землю плитами, — ее нет для нас; мы загородили небо крышей, мы заменили солнце нашими лампами, свободный воздух — искусственным. И вся наша жизнь стала чудовищной химерой, все вывернулось, все исказилось..." Мы позволили себе эту выписку, придавая словам Неватля более субъективное значение. Дело в том, что на первой странице своей драмы автор поместил посвящение: "Ясной осени 1890 года, когда образы (написанных впоследствии сцен) предстали мне впервые". Не служат ли признания героя драмы характеристикой другой стороны декадентства, процветавшего в ту пору "ясной осени", — стороны, которой мы до сих пор не касались, но она-то и является, по существу, главной отрицательной стороной этого явления двадцать лет назад? Искание новых форм, новых путей, обновление искусства, расширение его области — все это безусловно, положительные стороны модернизма. И хотя бы современный индивидуализм возвращался к прежним эксцессам эпохи романтизма, он заключает в себе плодотворное зерно, восстановляя в полноте запросы, требования, права и стремления личности. Мы далеки еще от разрешения социальной проблемы в смысле полного урегулирования потребностей общественного строя жизни и прав человека. И личность в наши дни снова бунтует против ограниченных доктрин социализма, против его нивелирования, как бунтовала она против произвола деспотического режима. Разрешение проблемы еще впереди, но декадентство сводило бунт к уходу из жизни, к тепличному прозябанию, к "чудовищной химере", — "все вывернулось, все исказилось"... Брюсов ощутил здоровое стремление вернуться к нормальной жизни под солнцем и звездным пространством, прикоснуться опять к земле... В драме из этого стремления ничего не получилось: Неватль был слеп. Мудрец пустил в ход рычаги, чтобы поднять крыши над подземным городом; он сам пал мертвый, за ним погибли и все остальные, так как с поднятием купола вырвался наружу воздух, и все жители подземных селений задохнулись. Победу празднует Теотль, и в последнюю минуту прославляющий смерть.

Этот мрачный финальный аккорд драмы едва ли не служит показателем раннего юношеского настроения Брюсова. В соответствии с ним являются некоторые фразы в его стихотворениях. "Красота и Смерть неизменно одно"... (Соч., I, 169). Поэт хотел бы:

> Упасть и умереть, и утонуть во мраке,
> Без горькой радости воскреснуть вновь
> и вновь.

Не видят люди Смерти, отворачиваются от ее лика; только блудница и безумный уразумели видение "Коня Бледа" ("Пути и перепутья", II, 231—232). Но радость бытия служит противовесом страху перед неминуемой Смертью. "Я хочу и по смерти, и в море, / Сознавать свое вольное я", — говорит поэт ("Пути и перепутья", I, 146), указывая в другом стихотворении:

> И есть иль нет дорога сквозь гроба —
> Я был. Я есмь. Мне вечности не надо.

Таким образом сознание своего бытия приводит к посюсторонним задачам жизни. В Брюсове, со временем, Неватль осиливает Теотля, и в посвящении Балтрушайтису поэт приходит к выводу:

> Устать прекрасно — но не умереть ("Пути
> и перепутья", II, 99).

Это уже лозунг жизни, выход из кошмарного состояния изолированного бытия; поэт полюбил труд, деятельность, жизнь во всех ее формах и проявлениях. Смерть, конечно, придет, но она — конец, а не цель жизни. Уже в полном противоречии с вышеприведенным стихотворением является в отделе "На груди земной" новая вера поэта:

> И верю, вечностью хранимый,
> В тех далях (потустороннего мира) я узнаю
> вновь
> И страсть, и горечь, и любовь,
> Блеск дня, чернь ночи, весны, зимы...
> ("Зеркало теней", 4).

Как далеки мы от прежних настроений "декадентствовавшего" Брюсова в начале своей деятельности!

Не приходится долго останавливаться на "исторической повести" "Огненный ангел". Виртуозность автора сказалась в умение подделаться под стиль и настроение человека, жившего в Германии XVI века, и от его лица, в форме дневника, написать целый роман, который даже снабжен научными комментариями. Стиль лучше выдержан, чем в рассказе "Последние страницы из дневника женщины", где чувствуется, что мужская рука водит пером женщины. Здесь иллюзия подлинности полнее. Героиня в "Огненном ангеле" — истеричная женщина, мнящая себя ведьмой и в конце концов действительно осужденная как ведьма, — не возбуждает к себе достаточного интереса, чтобы следить ее историю на многих и многих страницах, испытать вместе с рассказчиком, под влиянием принятых наркотических средств, "шабаш ведьм" — сладострастно-похотливые видения и т. д. Пикантен эпизод встречи с "доктором Фаустом", которого возит Мефистофель в образе кучера. Вымысел сливается с реальной правдой, и все время чувствуешь себя в каком-то двойственном настроении, не сразу ощущая, где настоящая жизнь переплетается с представлениями фантазии. В таком положении, вероятно, были и люди XV—XVI веков, искренно верившие в собственные домыслы, как Лютер "реально" вступил в борьбу с чертом, пустив в него пресловутую чернильницу, следы которой до сих пор показывают туристам в Вартбурге. Автор умело вводит проблески скептицизма первых веяний эпохи Возрождения. В общем "Огненный ангел" — "ученый роман", не столько захватывающий силой характеров или идейным содержанием, как мастерством археологической реставрации.

Наряду с самостоятельным и весьма крупным творческим дарованием Брюсов обладает и качеством вдумчивого критика. Насколько ценными представляются нам его критические очерки под общим заглавием "Далекие и близкие"[1], мы уже доказали, приведя из них целый ряд цитат в начале этой статьи. Действительно, в них как бы и оценка, и беглый исторический очерк нашей поэзии новейшего периода (от Тютчева до наших дней). Оценка иногда пристрастная или, во всяком случае, партийная. Брюсов не может простить Надсону некоторые дефекты в его стихах, сгущает недочеты и словно совсем игнорирует его неподдельное одушевление, искренность переживаний, меткость многих выражений, ставших "крылатыми словами", — качества, придающие несомненное обаяние его поэзии, несмотря на многие погрешности формы, небольшой кругозор и скудость поэтических тем, столь понятные недочеты при ранней трагической кончине поэта. В отзывах Брюсова о Надсоне — отголосок прежней борьбы двух направлений. Разумеется, разрыв был необходим. Искусство должно было пробить новый путь, как сто лет назад, при разгоревшейся борьбе между новаторами-романтиками и представителями традиционной поэзии. Прививая французам вкус к немецкому романтизму, г-жа де Сталь совершенно верно заметила еще тогда, что "искусство окаменеет, если не будет изменяться". И как тогда победа осталась за романтиками, так и теперь Брюсов констатирует, что "новые идеи у нас, как на Западе, одержали победу". Это несомненно, но не без уступок. Знает о них отлично и Брюсов, сам указавший многое, чем пришлось поступиться. Пришлось "декадентством" почти целиком пожертвовать, пришлось умерить фантастику, ослабить мечты и вернуться на землю, выйдя из "подземелья". Брюсов не обольщается победой. В заключительной статье сборника он указывает, что "не надо преувеличивать силы движения, увлекающего нас. Мы — гребень вставшей волны, но она упадет. Еще далеко до моря, хотя с нашей высоты уже слышен его соленый запах..." Предстоит еще ряд трудностей... Старшие сурово останавливают младших: "Они знают, как приближает мираж пустыни далекие картины. Они знают, что еще надо спуститься по другому склону холма, еще придется опять идти по равнине, переходить реки, преодолевать новые холмы, снова сбиваться с пути и терять надежду..."

И вот на этом длительном и извилистом пути поэзии, предусматриваемом одним из главарей школы модернистов, повстречался новый изгиб, который соблазнил молодежь. Она повторяет старые лозунги, но с ними увязла в дебрях "футуризма"... Брюсов отечески мягко наставляет наших футу-

[1]Отметим, кстати, отдельно вышедшие прекрасный этюд о Гоголе "Испепеленный", по какому-то странному недоразумению не оцененный сразу при чтении на гоголевских торжествах, работы по изучению Пушкина, переводы и объяснительные статьи в книге "Французские лирики XIX века".

ристов, серьезно анализирует их произведения, вплоть до кабалистического "Дырбулщыр"; вместо того чтобы прямо сказать, что бессмыслица не может быть выдаваема за поэзию, он поучает о значении "выразительности" как неотъемлемого атрибута искусства и т. д. ("Русская мысль", 1913, III). Едва ли не с большим основанием С. Городецкий указал, что в футуризме просто явление декадентства изжито до последней степени. Если же Брюсов старается найти и положительные стороны футуризма в неологизмах и введении в оборот новообразованных слов, — "какая-то правда", "какие-то возможности развития в их попытках чувствуются", — то едва ли это не следует отнести на долю тех лозунгов, которые футуристы позаимствовали у модернистов. Во всяком случае, принцип возвращения к периоду первоначального зарождения языка из "криков" и односложных слов, без всякого значения, и новообразования, подобные тем, которые слагались в периоды варварских нашествий (аналогичные тем, которые относятся к периоду возникновения романских языков), — а этими двумя чертами, и по признанию Брюсова, исчерпывается пока роль наших футуристов, — указывают, что, по существу, это явление правильнее было окрестить названием "арьеризм", а не "футуризм": оно возвращает нас к истории далеко назад. Конечно, эти периоды, когда одолевало первобытное варварство, когда оно брало верх над наследием замершей цивилизации, оказались чреватыми последствиями в обновлении "дряхлеющего мира" и действительно открыли путь к новым возможностям. Но пока это все-таки возвращение назад, "арьеризм". Брюсов с удивительной кротостью готовится перенести удар ради этих возможностей, подобно тому как он слагал привет "грядущим гуннам":

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном... ("Пути и перепутья", II, 218).

Нам больше нравится другой его совет, который он давал "Начинающему", быть может, еще не договорившемуся до желания "бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности", но уже чуждавшемуся культа "тайны" поэзии былых времен, — нравится в особенности потому, что в нем сказался сам Брюсов с его многоликим и многогранным даром поэтического мышления и творчества:

Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны.
...Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин — согласно
В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
Нет? так сними свой венок: чужд Полигимнии ты ("Пути и перепутья", II, 145).

Эта "полигимния" — отличительное качество Брюсова, поэта и вдумчивого критика, воспитавшегося на заветах мировой литературы.

З. ВЕНГЕРОВА

Автобиографическая справка

Я родилась 6 апреля 1867 года в Свеаборге. Отец мой был директором банка в Минске, мать — немецкая писательница, автор имевшей большой успех и выдержавшей 2 издания книги в 2 частях "Memoiren einer Grossmutter"[1] (Berlin, 1910). Книгу свою мать издала в свет, когда ей было 70 лет. В этих мемуарах, по отзывам критики, с настоящим талантом изображен русско-еврейский быт 1830—1850-х годов. Детство провела сначала в Петербурге, потом в Минске, где кончила гимназию в 1881 году. Два года после того я прожила за границей, в Вене, где занималась изучением иностранных языков и литературы. В 1884 году я поступила на высшие женские (Бестужевские) курсы и кончила их в 1887 году. Главным предметом моих занятий была история (под руководством профессора В. Г. Васильевского) и история литературы. Слушала лекции профессора А. Н. Веселовского и занималась у него, избрав историю западных литератур своей специальностью. Влияние этих двух профессоров было решающим для моей дальнейшей литературной деятельности. Темой моей первой самостоятельной работы было учение Кальвина. Считаю эту свою работу и мои тогдашние мысли, связанные с нею, прямой подготовкой к дальнейшему ходу моего идейного развития. Меня увлекала

[1] "Воспоминания бабушки" *(нем.)*.

мистическая основа учения о предопределении, его пафос, который, как мне пришлось убедиться уже впоследствии, сделался пафосом английских идеалистов, от прерафаэлитов до Бернарда Шоу включительно.

В истории западных литератур меня наиболее интересовала Англия, чему немало способствовали увлекательные лекции профессора А. Н. Веселовского по англосаксонской литературе и по литературе XVI века, в частности о предшественниках Шекспира. Непосредственно к его курсу примкнула моя работа о хрониках Шекспира, написанная как выпускное сочинение. Для дальнейшей работы по литературе я прожила после окончания курсов несколько лет в Париже и Лондоне. В Париже я прослушала ряд систематических лекций в Сорбонне, а в Лондоне занималась вне всяких университетских программ, пользуясь обширным материалом, который находила в библиотеке Британского музея. В течение этих нескольких лет заграничной жизни появились мои первые статьи по современной западной литературе; важны эти годы были для меня не университетскими занятиями, а тем, что я имела возможность ближе ознакомиться с французским и английским модернизмом. Это было в самом начале 90-х годов прошлого века, то есть во время расцвета во Франции декадентства и символизма, а в Англии прерафаэлитства и так называемого эстетического возрождения, объединявшего художественные идеалы с жизненными целями. Во французском декадентстве я остро почувствовала его освобождающую стихию, его яркий индивидуализм, который разбивает мораль мертвых запретов во имя созидания новых духовных ценностей. Этот бунт во имя эстетических идеалов увлекал меня в поэзии Бодлера и в творчестве его непосредственных последователей — Верлена, Рембо, Мореаса и др. Статьями об этих лучших представителях французского декадентства, напечатанными в "Вестнике Европы", я стремилась, по мере сил, отметить именно такое духовно освобождающее значение французских поэтов, обновляющее влияние их бурного индивидуализма. Они казались мне борцами в области духовной, борцами за красоту, означавшую свободу личности. В этом смысле их творчество было полно значения для определенной части русской литературы и влияло на молодое поколение у нас до тех пор, пока вскоре не наступила — и во Франции, и у нас — пора эпигонства, подражательности и внешней моды на дешевую эксцентричность.

Увлекаясь смелостью французского декадентства, его походом против изжитого натурализма, его исканием новых путей в поэзии, я лично, однако, больше тяготела к тому течению в литературе и в искусстве, которое развивалось параллельно французскому декадентству, в Англии — к английскому прерафаэлитству. В нем меня привлекало его идеалистическое содержание, наличность духовных ценностей. Декаденты отрицали традиции во имя красоты еще не обретенной, а идеалистически настроенные прерафаэлиты утверждали — в этом было их превосходство. Они создали культ красоты и проводили ее в жизнь. Говоря об этих течениях в настоящую минуту автобиографически, то есть о том, как они отразились на моем духовном мире, я отмечаю свои глубокие переживания, связанные с изучением Росетти и других поэтов и художников английского fin du siècle, идеалистического в противоположность аморализму французского декадентства.

Меня очень захватывала в эти годы связь поэзии с изобразительными искусствами и, в частности, странное мистическое родство между Англией конца XIX века и Флоренцией XIV, между Росетти и Боттичелли. Я в то время жила подолгу в Англии, знала лично В. Морриса, Мадокса Броуна, Берне Джонса, много слышала о Росетти от его брата В. М. Росетти, переживала, как живые события, мистические настроения картин Росетти и нежных созданий Берне Джонса — и атмосфера прерафаэлитства окутывала мой дух, как родная стихия. Из Англии я ездила в Италию, жила во Флоренции, где изучала Данте и Боттичелли и доходила в увлечении старинной живописью до того, что мне ясно мерещились фрески сложного содержания на голых стенах. И так странно слились для меня тогда новая Англия с древней Флоренцией, что Лондон с его сказочно-оранжевыми туманами и Флоренция с застроенными мостами и серой листвой оливковых рощ на холмах остались навсегда живыми во мне и кажутся мне родиной моего духа. Я вернулась после своих Lehrjahre[1] в Петербург в середине 90-х годов. Моя литературная деятельность началась за несколько лет до того со статьи об английском поэте Китсе в "Вестнике Европы" (1890), там же появилась моя статья о французских декадентах, и с начала 90-х годов я вела более десяти лет в "Вестнике Европы" отдел "Новостей ино-

[1] Годы учения *(нем.)*.

странной литературы", в котором старалась, насколько это было возможно при академичности журнала, отмечать модернистские течения в текущей западной литературе.

В Петербурге ко времени моего приезда идеалистический модернизм разных оттенков группировался около журнала "Северный вестник", с которым у меня установились более тесные отношения. На смену декадентству на Западе явилась волна символизма, идейно-содержательного и выдвинувшего писателей такого огромного значения, как Метерлинк, как Ибсен. Символизм мне казался и продолжает казаться основой модернизма, и в таком смысле я старалась истолковывать его во всех моих работах, посвященных ему. Мне дорог символизм тем, что он составляет вечное начало в наших современных чувствованиях и переживаниях. Я отношусь к символизму не только как к литературной школе, которая имела свое начало, свою пору расцвета и затем сменилась новыми явлениями. Символизм — это все, что относится к сущему как знаку невоплотимого. Символист — это тот, кто не сливается с переживаемым моментом, не утопает в нем, а воспринимает его как искание цели, как путь. Под знаком символизма я воспринимаю все лучшее, что создавало и создает искусство и в минувшем, и в настоящем. Это я считаю основной мыслью, объединяющей все, что я писала по западной литературе, что проводила в своих публичных чтениях (о Метерлинке, о прерафаэлитах, о Б. Шоу и т. д.), чем руководствовалась в выборе иностранных авторов, сочинения которых переводила на русский язык (переводы Метерлинка, д'Аннунцио, Мередита и др.).

Мне приходилось довольно много писать в заграничных изданиях о русской литературе. Так как мне ближе всего по духу Англия, то я охотнее всего пишу по-английски, знакомя англичан с идейной стороной русской жизни. Я читала в Лондоне публичные лекции о Толстом, участвовала в переводе на английский язык посмертных сочинений Толстого. В "Fortnightly Review" напечатана была моя статья "The Life and Death of Tolstoy"[1], и там же появился мой рассказ из русской жизни "The Leader"[2] под псевдонимом Variag[3].

В. ВЕРЕСАЕВ

Автобиографическая справка

Я — Викентий Викентьевич Смидович, родился в Туле 4 января 1867 года. Отец мой был поляк, мать русская. Кровь во мне вообще в достаточной мере смешанная: мать отца была немка, дед моей матери был миргородский хохол, его жена, моя прабабка, — гречанка. Род Смидовичей — польский дворянский род. Дед мой, Игнатий Михайлович, принимал участие в польском восстании 1831 года, имение его было конфисковано. Умер он в бедности, оставив большую семью без всяких средств.

Отец мой был врач. Он пользовался в Туле большой популярностью и как врач, и как общественный деятель (некрологи его см.: Врач. 1894. № 47 и 48). Он был человек широко и разносторонне образованный, особенно в области естественных наук, истории, философии и богословия. У него была своя домашняя химическая и бактериологическая лаборатория, ценная минералогическая коллекция; из года в год он аккуратно вел метеорологические наблюдения, много работал по статистике (есть ряд печатных работ). При других условиях, думаю, из него вышел бы незаурядный ученый. Единственная область, к которой он всегда относился с полнейшим равнодушием, было искусство и, в частности, изящная литература. Он серьезнейшим образом, например, ставил исторические романы Шардина выше "Войны и мира". В молодости отец был материалистом, но с тех пор как я его помню, был человеком верующим, глубоко религиозным. Очень религиозна была и мать.

Семья наша была большая, 8 человек детей (я — второй по счету), и очень "удачная". Отношение к детям было мягкое

[1] "Жизнь и смерть Толстого" *(англ.)*.
[2] "Вождь *(англ.)*.
[3] Варяг *(англ.)*.

и любовное, наказаний мы почти не знали. Воспитывались мы в строго религиозном, православном духе, постились сплошь все посты и каждую среду и пятницу. Жили очень замкнуто, в гости ходили очень редко, только на Святки и на Пасху. Почему-то и в карты нам разрешалось играть только в эти праздники. Однажды брат увидел, что сестры в будни играют в "дурака", и стал их стыдить: "Разве вы не знаете, что карты — священная вещь?! В них можно играть только по большим праздникам". У отца был свой дом на Верхне-Дворянской улице, и при нем большой сад. Этот сад был для нас огромным, разнообразным миром, с ним у меня связаны самые светлые и поэтические впечатления детства. Летом мы жили в деревне у дяди.

Когда мне было лет четырнадцать, отец купил небольшое имение под Лаптевым, верстах в тридцати от Тулы. Лето я проводил там, помогал матери в хозяйстве; целыми днями работал вместе с рабочими, косил, возил сено и снопы, пахал, ел с ними и спал. Года через четыре имение было продано.

Учился я в Тульской классической гимназии. Способности у меня были хорошие, память редкостная. Учение давалось легко, и учился я старательно. Был гимназистом типа "первых учеников", очень старался, чтобы при переходе из класса в класс получить награду первой степени. Труднее всего давалась математика, к которой всегда чувствовал отвращение; больше всего преуспевал в древних языках.

В младших классах гимназии зачитывался Майн Ридом и Густавом Эмаром. Не мог понять, как может нравится Робинзон Крузо; интересен был там только конец, где Робинзон сражается с дикарями. С шестого класса начал читать Добролюбова, Милля, Бокля, позднее — Писарева, чему отец очень не сочувствовал. Начался религиозный перелом, давшийся мне очень тяжело. Много было споров с отцом, получился ряд конфликтов с родителями вследствие отказа моего ходить в церковь. К гимназическим успехам охладел, предпочитал читать для себя, уроки готовил небрежно; но учение по инерции шло хорошо, и кончил я курс с серебряной медалью.

13—14-ти лет начал писать стихи. Много переводил из Кернера и Гейне. Любимыми поэтами были Лермонтов и Ал. Толстой; Пушкина "презирал". Прозаиком любимым был Гоголь, позже Тургенев.

Кончил гимназию в 1884 году, 17 лет, и поступил в Петербургский университет на историко-филологический факультет; шел по историческому отделению. С теплым чувством вспоминаю профессора А. В. Прахова, со страстью и блеском читавшего историю греческого искусства, и профессора В. Г. Васильевского, известного византиста, читавшего среднюю историю; читал он тихо и монотонно, не ослеплял широкими картинами и обобщениями, которые приходилось бы принимать на веру; но умел заставить слушателей самостоятельно думать и разбираться в исторических данных. С увлечением еще слушал приват-доцента В. И. Семевского, начавшего читать курс русской истории XVIII века; но он вскоре был удален из университета за неблагонадежность. Философию и психологию читал пресловутый М. И. Владиславлев; на кафедре русской истории знаменитого К. Н. Бестужева-Рюмина сменил бездарнейший Е. Е. Замысловский. Мольеровски-карикатурную фигуру представлял из себя профессор древней истории Ф. Ф. Соколов, которого в истории интересовали только факты сами по себе и особенно хронология. Его изобразил Мережковский в своей поэме "Вера":

> Взошел на кафедру старик с пергаментным лицом —
> И зашептал уныло числа, числа, числа...
> История без образов, без лиц,
> Ряды хронологических таблиц...

Университетскою наукой занимался я без любви, усердно посещал только Васильевского и Прахова. На экзамены часто шел, не зная экзаменатора в лицо. Но деятельно и с увлечением участвовал в разнообразнейших студенческих кружках, лихорадочно живя в напряженной атмосфере самых острых общественных, экономических и этических вопросов. Активное народничество в это время шло уже сильно на убыль. Начинало распространяться толстовство, культ Платона Каратаева; усердно читались "Основы народничества" Юзова, статьи о русских сектантах. Во мне лично такое народничество симпатий не возбуждало; веры в народ не было. Было только сознание огромной вины перед ним и стыд за свое привилегированное положение. Но путей не виделось. Борьба представлялась величественной, привлекательной, но трагически-бесплодной борьбой гаршинского безумца против "красного цветка". Силь-

ное впечатление производила поэма Минского "Гефсиманская ночь", запрещенная цензурой и ходившая в бесчисленных списках. Христу в Гефсиманском саду является Искуситель и доказывает ему ненужность его подвига, развертывает перед ним картины будущего — костры инквизиции, злодейства пап и т. п. Теряющего веру в свой подвиг Христа поддерживает ангел, который поет ему о "счастье жертвы":

Какое дело до себя,
И до других, и до вселенной,
Тому, кто шествовал, любя,
Куда звал голос сокровенный.
Но кто, боясь за ним идти,
Себя раздумием тревожит,
Пусть бросит крест среди пути,
Пусть ищет счастья, если может.

Не нужно раздумывать над тем, будет ли польза от жертвы. Высшее счастье в жертве как таковой. Великое требовалось разуверение, чтобы прийти к культу *такой* жертвы.

Любимыми моими писателями-художниками в это время были Глеб Успенский и Гаршин (а рядом с ними — вот подите же — Гёте). Из публицистов особенно дорог и любим был Михайловский, не за пути, которые бы он указывал, — чувствовалось, что их у него нет, — а за страстные призывы не забывать "великие задачи", за борьбу его с общественным равнодушием, с проповедью "малых дел" и толстовского "неделания".

В 1888 году я кончил курс кандидатом исторических наук. В том же году поступил в Дерпт на медицинский факультет. Почему на медицинский? Главная причина: уже в то время моею мечтою было стать писателем; а для этого представлялось необходимым знание биологической стороны человека, его физиологии и патологии; кроме того, специальность врача давала возможность близко сходиться с людьми самых разнообразных слоев и укладов; для меня это было особенно нужно, так как характер у меня замкнутый и схожусь я с людьми трудно. В Дерпт я попал случайно: в Петербургскую медицинскую академию почему-то не был принят; когда узнал об отказе, в Московском университете прием на медицинский факультет был уже закрыт. А в Дерпте университет в то время был еще немецким и блистал крупными научными силами.

В тихом Дерпте я пробыл шесть лет и усердно занимался наукою. В 1892 году студентом ездил на холерную эпидемию в Екатеринославскую губернию и самостоятельно заведовал бараком на одном из рудников, недалеко от Юзовки. Отношения с шахтерами у меня были прекрасные, доверием я пользовался полным. В октябре холера кончилась, я собрался уезжать. Вдруг однажды утром ко мне прибежал мой санитар, взятый мною из шахтеров, растерзанный, окровавленный. Он сообщил, что пьяные шахтеры избили его за то, что он "связался с докторами", и что они толпою идут сюда, чтобы убить меня. Бежать было некуда. С полчаса мы сидели со Степаном в ожидании толпы. Много за это время передумалось горького и тяжелого... Шахтеры не пришли: они задержались где-то по дороге и забыли о своем намерении.

На старших курсах я работал в лаборатории терапевтической клиники, напечатал две работки: "К упрощению способа количественного определения мочевой кислоты по Гайкрафту" и "К вопросу о влиянии воды Вильдунген на обмен веществ" (Медицина. 1893. № 17 и 27–28).

В течение всего моего студенчества, как петербургского, так и дерптского, продолжал усердно писать, вначале — стихи, позже — рассказы и повести. Первым моим печатным произведением было стихотворение "Раздумье", помещенное в одном из ноябрьских номеров "Модного света" Германа Гоппе за 1885 год. Ряд очерков и рассказов был помещен во "Всемирной иллюстрации" и книжках "Недели" П. А. Гайдебурова.

В Дерпте кончил курс врачом в 1894 году. Несколько месяцев практиковал в Туле под руководством отца, потом уехал в Петербург и поступил сверхштатным ординатором в Барачную больницу в память Боткина. В ноябре того же года умер отец. Семья осталась с очень ограниченными средствами, на собственных ногах стоял только старший брат, горный инженер, остальные все еще только учились. Время наступило для меня тяжелое; приходилось порядком нуждаться, место в больнице было бесплатное. Тяжело было и сознание полной своей врачебной неподготовленности; ужас брал, какими неумелыми и практически неопытными выпускает нас в жизнь врачебная школа.

Осенью я окончил большую повесть "Без дороги" и послал ее в "Русскую мысль" В. М. Лаврова. Месяц шел за месяцем — ответа не было. Наконец в декабре я получил от редакции краткое извещение: "Повесть Ваша не может быть напечатана в нашем журнале". Отчаяние взяло меня: мне казалось, вещь у меня

получилась значительная и серьезная, а она даже вовсе не годна к печати. По настоянию одного близкого мне лица я сделал еще попытку — отправил повесть в редакцию "Русского богатства". Там повесть была принята очень охотно, мне было предложено постоянное сотрудничество, я получил приглашение бывать. В осенних номерах "Русского богатства" за 1895 год повесть была напечатана; она была встречена критикою весьма сочувственно. Один из самых лестных отзывов появился... в "Русской мысли".

Общественное настроение было теперь совсем другое, чем в 80-х годах. Пришли новые люди — бодрые и верящие. Отказавшись от надежд на крестьянство, они указали на быстрорастущую и организующуюся силу в виде фабричного рабочего, приветствовали капитализм, создающий условия для развития этой новой силы. Кипела подпольная работа, шла широкая агитация на фабриках и заводах, велись кружковые занятия с рабочими; яро дебатировались вопросы тактики. Теперь чуждою и непонятною показалась бы проповедь "счастья в жертве"; счастье было в борьбе, — в борьбе за то, во что верилось крепко, чему не были страшны никакие "сомнения" и "раздумия". Летом 1896 года вспыхнула знаменитая июньская стачка ткачей, поразившая всех своею многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она, меня в том числе. Почуялась огромная, прочная новая сила, уверенно выступающая на арену русской истории. Я примкнул к литературному кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Калмыкова, Богучарский, Неведомский, Маслов и др.). Находился в близких и разнообразных сношениях с рабочими и революционной молодежью.

В апреле 1901 года, по предписанию градоначальника, я был уволен из Барачной больницы, а вслед за тем выслан из Петербурга. Два года прожил в Туле. Когда срок высылки кончился, переселился в Москву. Началась война с Японией. В июне 1904 года я, как врач запаса, был призван на военную службу. Попал младшим ординатором в полевой подвижной госпиталь. В сентябре мы прибыли в Мукден, как раз к началу боя при Шахэ. Участвовал в этом бою и в великом мукденском, в феврале 1905 года. С войны воротился в январе 1906 года.

С тех пор постоянное жительство мое — Москва. Несколько раз был за границей, побывал в Германии, Австрии, Франции, Италии, Швейцарии, Греции и Египте.

За последние годы отношение мое к жизни и к задачам искусства значительно изменилось. Ни от чего в прошлом я не отказываюсь, но думаю, что можно было быть значительно менее односторонним. Лет двенадцать назад одна умная и чуткая женщина подарила мне книжку с такою надписью:

Есть много звуков в сердца глубине,
Неясных дум, непетых песен много.

Тогда я на это только пожал плечами. Теперь думаю, что в таком указании было много верного и что незачем было подавлять эти думы и песни.

В настоящее время очень увлекаюсь эллинством. Заканчиваю большую работу об Аполлоне и Дионисе, перевел стихами всего Архилоха и всю Сафо; работаю над переводом гомеровых гимнов.

Москва, 1913 г. 8 апреля

В. ВЕРЕСАЕВ

В. Л. Львова-Рогачевского

I

В произведениях В. Вересаева с особенной силой сказалась зависимость литературы от жизни. Знакомясь с историей общественности, со сменой настроений, идей, лозунгов, проверяешь творчество этого писателя-врача, а знакомясь с его творчеством, узнаешь эволюцию русской жизни почти за четверть века.

Вересаева нельзя назвать ни властителем дум, ни властителем чувств. Это чуткий, вдумчивый "писатель-интеллигент"[1], *над которым* властвовали думы и чувства современности. С редкой добросовестностью, правдиво и своевременно отмечал он все этапы общественного движения, все изменения курса общественной мысли и, никогда никому не льстя и ни к кому не подлаживаясь, ставил свой точный диагноз.

[1] Моя статья, посвященная Вересаеву, — "Писатель-интеллигент", была напечатана в журнале "Образование" за 1904 год, кн. II. Это была первая попытка дать в журнальной статье общую оценку творчества художника.

Вересаева часто относят к группе писателей, "уловляющих момент", сравнивают с И. С. Тургеневым, П. Д. Боборыкиным. Но художник никогда не стремился к этому, никогда не подходил со стороны, он переживал настроения современников и прежде всего на себе самом испытывал веяния эпохи.

И. С. Тургенев, выходец из "дворянского гнезда", отмечал тот или иной момент, как бы скользя, как бы мимоходом, вечно уносясь на крыльях романтической мечты в светлый замок любви. "Песнь торжествующей любви" заставляла притихнуть и "нигилиста" Базарова, и западника Рудина, и самого читателя. Казалось, что пред лицом этой любви, вечно зарождавшейся на ваших глазах, и "Дым" и "Новь" — что-то случайное, мимолетное; общественные течения придут и уйдут, а любовь все так же будет сиять своей "красою вечною". Вопрос о зарождающейся любви вырастал у И. С. Тургенева в вопрос первостепенной важности. Те или иные веяния эпохи в произведениях И. С. Тургенева часто являлись только обстановкой, фоном, если хотите — увертюрой, вовсе не заслонявшей главного.

У Вересаева 90-х годов на первом плане вопрос: чем и во имя чего жить, — и этот вопрос в первых его повестях решается в связи с общественными настроениями.

Если у И. С. Тургенева общественное течение — лишь форма, а личность — вносит содержание, то у Вересаева личность, как форма, содержит лишь то, что вложит в нее то или другое общественное течение. Любовь занимает третьестепенное место в жизни его героев, часто он о любви совсем не говорит: не на перипетиях любви строит он свои произведения, а на смене общественных настроений. В его новейших рассказах девушки и юноши влюбляются в мечту о счастье всего народа, в "носителя" идеалов.

У Тургенева, как и у Вересаева, вечно противопоставлены две группы — сильные и слабые, деятельные и лишние, — но поразному относятся к этим группам художники.

У певца слабых и лишних И. С. Тургенева люди мягкие и неустойчивые опоэтизированы, окружены ореолом красоты, а сильные очерчены резкими штрихами, их твердость переходит в черствость, их фигуры — прозаичны.

У Вересаева — наоборот: сильные и деятельные, уверенные и убежденные — ярки и красивы, они будят страстное желание жить, работать, идти на подвиг, а слабые и пассивные вычеркиваются из жизни и не принимаются под защиту.

Теперь, когда вышли в свет записки В. Вересаева "На войне", его повесть "К жизни", большая интересная работа "Живая жизнь", посвященная Л. Н. Толстому и Ф. М. Достоевскому, когда набросана вчерне вторая часть "Живой жизни" — "Аполлон и Дионис", можно сказать, что творчество художника захватило период интенсивнейшей общественной жизни — почти четверть века. Четыре момента проходят перед нами один за другим, как богатые содержанием главы одной книги, и нередко действующие лица одной повести встречаются в другой, как старые знакомые.

Конец 80-х годов вплоть до холерного 1892 года представлен в лице врача Чеканова. Сам художник в 1892 году, еще студентом-медиком, ездил на холеру в Екатеринославскую губернию, где на одном из рудников близ Юзовки заведовал бараком. В своей автобиографии В. Вересаев рассказывает, что уже по окончании холеры, когда он собирался уезжать, шахтеры, с которыми у него были все время прекрасные отношения, избили его помощника-санитара за то, что он "связался с докторами". Пьяные шахтеры направились целой толпой к баракам, чтобы расправиться с доктором. "С полчаса мы сидели со Степаном, — рассказывает В. Вересаев, — в ожидании толпы. Много за это время передумалось горького и тяжелого... Шахтеры не пришли".

Страницы, посвященные описанию холерных беспорядков, ценны в повести "Без дороги" не только своей художественностью, но и как свидетельство врача-очевидца. Этот момент, когда с такой трагической очевидностью обнаружилось непонимание темным народом, где его друзья и где враги, когда романтизм народничества получил новый тяжелый удар, удачно был обозначен художником двумя словами: "Без дороги".

Это бездорожье пережил сам художник, когда во второй половине 80-х годов посещал Петербургский университет в качестве студента-филолога. Рассказывая о том, что в эти годы шло на убыль активное народничество, все более выдвигалось толстовство с культом каратаевщины, процветала юзовщина, В. Вересаев пишет: "Во мне лично такое народничество симпатии не возбуждало, веры в народ

не было. Было только сознание огромной вины перед ним и стыд за свое привилегированное положение. Но путей не видел". Не видят путей и герои первой повести. Проходит несколько лет... В центре внимания — город. Волнения рабочих. Великая петербургская стачка...

Правительственное сообщение говорит о выступлении социал-демократов, попытавшихся "придать стачкам преступный политический характер", указать "на цели, преследуемые западноевропейскими рабочими" и обратиться к обществу, "приглашая его примкнуть к русским социал-демократам". Это было в 1896 году.

В этом же году в народническом журнале "Русское богатство" В. Г. Короленко в некрологе, посвященном молодому талантливому марксисту Н. В. Водовозову, рассказывает о пережитой полосе бездорожья и о признаках нового периода.

"Это было время, — пишет глубоко правдивый художник В. Г. Короленко[1], — когда в молодежи преобладало туманное, полумистическое, полуаскетическое настроение, лишь отчасти, очень неполно характеризуемое названием "толстовство". Основной тон его — разочарование, недоверие к жизни, к ее призывам, к силе человеческой мысли, к науке, к непосредственным и основным побуждениям человеческой природы..."

"...И было так ужасно скучно слушать все это и так сжималось сердце от этой туманной тучи, охватившей все-таки наиболее чуткие слои молодой части русского общества. Кроме того, мне лично чувствовалось при сношениях с ними что-то вроде невысказанного упрека и даже как будто взаимной тяжбы. Вы не дали нам прежней ясной формулы, вы покинули нас на какомто бездорожье — вот в чем, казалось, — рассказывает В. Г. Короленко о своей встрече с Н. В. Водовозовым, — хочет упрекнуть этот незнакомый юноша предшествующие поколения..."

Но оказалось, что молодой экономист, почти юноша, с которым встретился художник года за два до его смерти, принадлежал к новому поколению.

С воспоминанием об этом посещении связано у В. Г. Короленко впечатление о Водовозове "как об одной из первых ласточек некоторого поворота в настроении молодежи. И кажется, можно теперь сказать без опасения ошибиться, что теперь этот поворот обозначается все яснее и яснее. Прежде столь широкое полумистическое настроение, с его туманной неопределенностью стремлений, локализуется теперь в узких эстетико-декадентских кружках, пытающихся схватить внутри себя "нечто неясное", то, чего не может быть, и во имя этого неясного отрицающих все подлежащее точному познанию, изучению и воздействию.

Но большинство мыслящей молодежи оставило эти мглистые дороги и ясно возвращается к действительности с ее законами и в самих этих законах хочет отыскать источники лучшего будущего. Вследствие этого молодежь опять возвращается к науке, раскрываются книги по обществоведению и политической экономии, пробуждается интерес к точному познанию".

В. Г. Короленко с радостью признает, что в этом чувствуется "опять вера в жизнь и веяние живого духа", хотя со многим тут приходится спорить и бороться. "Хочется верить, — читаем мы в этом интереснейшем документе, — что это промелькнувшее перед нами существование не представляло лишь исключения и что родина наша не оскудела еще молодыми силами, идущими на свою очередную смену поколений для трудной работы, намеченной лучшими силами поколений предыдущих".

Важно подчеркнуть, что первый журнальный рассказ Максима Горького — художника нового поколения — появился в "Русском богатстве" в 1895 году, кн. VI, и первая повесть Вересаева "Без дороги" была напечатана в том же журнале (1895, кн. VII).

И в литературе, и в жизни повеяло новым и радостным настроением. Наступил новый момент, когда послышались действительно новые песни, когда "Чайку" Чехова сменил "Буревестник" Максима Горького, когда доктора Чеканова из повести "Без дороги" сменила Наташа Вересаева из повести "Поветрие". "Общественное настроение было теперь, — читаем мы в автобиографии В. Вересаева, - - совсем другое, чем в 80-е годы. Пришли новые люди — бодрые и верящие". Вновь повеяло счастьем, и это счастье было не в жертве, а в борьбе. Огромное впечатление производит на будущего автора "Поветрия" июньская стачка 1896 года. "Многих, — го-

[1] Русское богатство. 1896. Кн. VII.

ворит он, — кого не убеждала теория, убедила она, и меня в том числе".

Это было время радостного оживления. Намечалась дорога, определилась цель.

Я счастлив, что пережил эту полосу и был свидетелем растущего подъема. Во второй половине 90-х годов я был студентом сперва Харьковского, а потом Петербургского университетов. Я посещал знаменитые заседания Вольно-экономического общества, когда спорили старые и молодые экономисты, отцы и дети, народники и марксисты, посещал вечеринки, когда зазвучали первые марксистские речи, я присутствовал на первой большой демонстрации на Казанской площади 4 марта, демонстрации, вызванной самоубийством курсистки Ветровой, которая сожгла себя в Петропавловской крепости, я ездил на паровике на тракт за Невскую заставу, зачитывался брошюрой "Об агитации", призывавшей "воздействовать на массы". Да, это было — "поветрие"! Какие были светлые, бодрые, решительные лица у молодежи, как тогда читались журнал "Новое слово" и "Монистический взгляд на историю" Бельтова, как благоговейно старались понять и усвоить первые главы "Капитала", редкой в те годы книги, которую, как Евангелие, переносили из кружка в кружок.

Город вытеснил деревню. Все занялись рабочим вопросом, у всех в мечте были занятия с рабочими, "увриерами" или "арбейтерами", каждый юноша мечтал "завязать связь": все видели в рабочем классе носителя заветного идеала. В то время как в деревне народ молчал как убитый безмолвно и пассивно умирали тысячи (от голода 1891 года умерло свыше 600 000 человек), в то время как дикая городская чернь избивала докторов, в рабочих массах нарастало сознание и готовился активный протест в майские дни 1896 года. Выступление рабочих масс, отстаивающих в подавленной стране свои требования, разбудило, как весенний майский гром, наиболее чуткую часть русского "общества". Молодежь узнала, что ей делать и куда идти.

— Крестьян — 80 миллионов, а рабочих — горсть. Что вы сможете сделать с этою горстью? — говорили "отцы", народники, боровшиеся против развития капитализма.

— Для нас важны центры политической жизни, а в одном Петербурге свыше 100 000 рабочих, — отвечал Туган-Барановский, тогда еще молодой марксист. И гром аплодисментов вторил его словам.

На стороне "детей" стояла жизнь, наука давала новые факты, новые цифры и новые выводы. Сколько было бурных и пламенных споров о числе рабочих в России! Казалось, каждая новая фабричная труба с ее "искорками" — новый залог грядущих побед. Это были — "вешние воды", какой-то разлив мечты и восторга. Река играла, и целое поколение шло на подвиг, как на праздник, вовсе не думая о самоотречении, о жертве, об отказе от себя. Личность в радостном самозабвении сливалась с коллективом, вырастала. Личность несла в жизнь "силу гнева, пламя страстей, уверенность в победе".

Но в этом весеннем разливе сходились разные ручьи. Борьба со старыми традициями объединяла и П. Струве, который шел "на выучку к капитализму", и тех, кто шел бороться с последствиями капитализма. Проходили месяцы, годы, спадали "вешние воды", и все глубже обозначалось различие между представителями легального марксизма и социал-демократами, активными работниками. Наступил новый период, поворот "от марксизма к идеализму", к "проблемам идеализма", к Бернштейну. Булгаков, Струве, Бердяев, Туган-Барановский все дальше и дальше отходили, все глубже вырастала грань между ними и активной интеллигенцией. Уже тогда, в начале 900-х годов, были поставлены первые "вехи", ознаменовавшие поворот направо, поворот к тому, что так ярко обнаружилось после революции 1905 года: к мудрому мещанству Европы.

Этот новый период обрисовал художник в своей повести "На повороте", написанной в 1901 году и напечатанной в "Мире Божьем".

Представителями поворотного времени явились "размагниченный" и приспособившийся интеллигент Токарев, кость от кости так называемого "третьего элемента", фельдшерица Варенька, утратившая бодрость духа и убившая себя, и сестра Токарева Таня — непримиримая, жизнерадостная, деятельная революционерка.

В 1901 году Вересаев принужден был покинуть Петербург, где он работал в качестве сверхштатного ординатора при Боткинской больнице, и переселиться в Тулу.

В этом же году в журнале "Мир Божий" (кн. I—V) появляются "Записки врача", начатые художником в 1895 году и законченные им в 1900 году. Не доктор Чеканов, усталый, разочарованный, а врач-общественник "безбоязненно в зияющие раны"

общественности, "как врач и друг", вложил пытливые персты.

К этим "Запискам" мы еще вернемся.

Проходит несколько лет. Наступает бурный 1905 год. Война, революция, первая Дума, огромный нервный подъем и падение настроения, казни, расправы, безработица и голод — все это обрушилось на плечи демократии и молодого поколения. Началась общественная реакция, начался период самообличения, покаяния, распада, разрыва личности с коллективом, полоса самоубийств, поход против жизни и общественности, против человека и человечности. Писатели-антиобщественники зовут к "последней черте", к "последнему ужасу", к "последней заповеди", к "неприятию мира". В интеллигентской среде растут пессимизм, эстетизм, стремление порвать с коллективом и уйти в себя. Только немногие зовут "к жизни" и отстаивают "живую жизнь". Вересаев — один из этих немногих.

Художник подходит к новому, четвертому периоду, он поднимает вопросы, которых едва касался прежде, он пытается построить стройное миросозерцание, оправдывающее жизнь и возрождающее живые силы. Герой его повести "К жизни" Чердынцев, социал-демократ, под влиянием самоубийства товарища перестраивает свои взгляды на мир или, вернее, впервые пытается оглянуться на окружающее и определить свое отношение к природе и человеку. То же самое делает сам художник уже от своего лица в своей критической работе "Живая жизнь" и в целом ряде очерков, посвященных войне. Он уходит в изучение классиков. Недаром на филологическом факультете В. Вересаев увлекался лекциями А. В. Прахова по истории греческого искусства. Подобно тому как Л. Н. Толстой упивался Гомером и читал его в подлиннике, так теперь В. Вересаев зачитывается произведениями древних поэтов, произведениями, от которых веет бодростью, силой и огромной любовью к жизни, несмотря на удары судьбы. Свое отношение к миру, к трагедии рока, к Аполлону и Дионису В. Вересаев ярко выразил и в подборе произведений древних поэтов, которые он с такой любовью переводит размером подлинников, и в своей прекрасной статье "Аполлон — бог живой жизни", напечатанной в первом сборнике "Слова" в издании Московского товарищества писателей. Эта статья дает новый лозунг писателям. В ней нет горьковского последнего восторга и навязчивого приставания ко всем с требованием "ходи весело". В этой статье художник преодолевает мрачные стороны жизни, находит у себя силу, бодрость и уверенность заглянуть прямо в очи черным маскам и черным призракам жизни.

В кабинете художника висит картина. Она принадлежит Саше Шнейдеру. Она куплена художником давно, лет 10 тому назад. Называется она "Чувство неизбежного" ("Das Gefühl der Abhängigkeit"). Фигура голого человека — олицетворение этого чувства, олицетворение подавленности, покорности, бессилия и смертной тоски. Отвратительное бесформенное чудовище глядит на бедное подавленное существо своими властными гипнотизирующими глазами. Это само неизбежное. Оно своими лапами, как волшебным кольцом, окружило человека. Выхода нет.

А рядом с этой картиной висят снимки греческой скульптуры. Вот голова Венеры Праксителя, в столовой — Аполлон. Сколько в этих образах ясности и радости! Мрамор улыбается, выпрямляет вас, наполняет душу бодростью. К этому источнику жизни припал художник в последние годы. Он победил ужас перед неизбежным.

Возвращение к классической ясности, простоте и бодрости будет становиться все более характерной чертой нового периода.

Если повесть "Поветрие" полна подъема, бодрости, движения, борьбы, то последние книги Вересаева говорят о глубокой сосредоточенности, душевной тишине и большой внутренней работе. Если первые герои Вересаева живут безотчетно, в самозабвении, "вне себя", то герои последних книг стремятся заглянуть в себя, в окружающий мир и отдать себе отчет в пережитом. Это же настроение сказывается и в записках Вересаева "На войне", в записках врача, пережившего японскую войну там, пред лицом неприятеля, на Дальнем Востоке.

Во все моменты, только что отмеченные мною, художник является очевидцем и свидетелем, всегда он близко соприкасается с участниками событий. Целый ряд лиц близких ему и родных принадлежал к поколению 90-х годов. Смидовичи побывали и в рабочих кружках, и в тюрьме, и в ссылке.

Создавая свои произведения, Вересаев всегда подчеркивает те новые черты, которые он вносит в свои образы. Работа предшествующих писателей — Тургенева, Достоевского, Толстого — для Вересаева имеет огромное значение. Он продолжает работу предшественников, он определяет свое отношение к их образам, к их идеям.

II

В первой повести Вересаева Чеканов, человек "без дороги", отделяет себя от лишних людей, от людей без дела. "Я не лишний человек, — пишет он в своем дневнике. — Я ненавидь чувствую ко всем этим тунеядцам... Меня не пугает нужда, не пугает труд, я с радостью пойду на жертву... И все-таки пусто и мертво в сердце; кругом посмотришь — жизнь молчит как могила!.. Ведь я-то чем живу? У меня ничего нет за душой!"

Тургеневский лишний "складывает ненужные руки на пустой груди", он скучает, а не скорбит, он — разновидность Обломовых и Онегиных, за его спиной встает обломовщина дворянских гнезд. Он скучает, не умея на счастье других создать личное счастье... Человек "без дороги" скорбит, не видя выхода, скорбит о том, что не может личным подвигом, самопожертвованием завоевать счастье для других. Лишние люди Онегины и Печорины "наркотизируются" тем, что от безделья "стукают лбами" своих поклонниц, отдаваясь игре в любовь. Чекановы "наркотизируются", уходя с головой в дело, которое не захватывает их сердца, не захватывает потому, что они не верят в спасительность этого дела. Там — безочарованье, здесь — безвременье.

Доктор Чеканов — интеллигент-восьмидесятник — вспоминает гордые слова доктора шестидесятых годов Базарова: "Зачем я от времени зависеть буду? Пускай лучше оно зависит от меня". С горьким чувством он добавляет: "Вот были люди! Как они верили в себя! А я, кажется, настоящим образом в одно только и верю — это именно в неодолимую силу времени. Оно незаметно захватывает тебя и ведет, куда хочет. Хорошо, если твой путь лежит туда, а если нет?!."

Власть эпохи, конечно, царила и над Базаровым, который тоже был сыном своего времени, но все счастье Базарова и поколения 60-х годов заключалось в том, что его путь лежал "туда же", его мысль стремилась к тому, чего хотела действительность, путь же интеллигента Чеканова лежал "не туда", куда влекли его слепые силы. Даже в моменты высшего душевного напряжения, когда Чеканов жизнь свою полагал за других, он и тогда чувствовал себя посторонним, чужим, одиноким, "обессмысленной щепкой когда-то победоносного корабля".

Молодежь требует от него "прежней ясной формулы", спрашивает его: что делать? Но вместо веры, вместо призыва, вместо глагола, который "жжет сердца людей", он несет людям свою тоску. Он охвачен чувством неизбежного. С холодным и мрачным отчаянием рассказывает он о голоде 1891 года, — с этим холодным и мрачным отчаянием он работал и жил.

"Одного за другим валила страшная болезнь, — рассказывает он об эпидемии голодного тифа, — а мы, беспомощные, стояли перед ней со своими ненужными лекарствами".

А вспомните, что переживает Чеканов в 1892 году во время страшного холерного года, дополнившего ужасы пережитого голода?!

Доктор явился к больному, к холерному. Грязь, теснота, куча голодных детей, глупая невежественная мать их и ее муж, кормилец семьи, умирающий от холеры! Жена не допускает к мужу доктора "с отравой". Тот пьет лекарство из одной чашки с больным, готов сам умереть, только бы они поверили ему и захотели спастись. Жизнь больного куплена ценою подвига, и этот подвиг нисколько не радует, не вдохновляет доктора. Он записывает в свой дневник:

"Для чего любовь этих сильных красивых людей, дающих в результате таких жалких, рахитических уродцев? И для чего вообще они трудятся? Что поддерживает этих людей в их смрадной работе? Забота об этом смрадном угле?"

На некоторое время самоотверженная работа захватывает доктора, победа над смертью поднимает его дух, Чеканов радостно говорит: "Весело жить", он готов уверовать в собственный подвиг, но только на момент.

За доктором гонится с диким хохотом темная, озверевшая толпа. "Го-о... Бе-ей его!" — гогочут пьяные люди и бросаются на своего спасителя за то, что он "народ морил". Умирающий, избитый, измученный человек заносит в свой дневник уже холодеющей рукой безотрадные слова:

"Они меня били, били!.. Били за то, что я пришел к ним на помощь, за то, что я нес им свои силы, свои знания — все. Теперь только вижу я, как любил я народ и как мучительно горька обида. Нужно умирать. Не смерть страшна мне, а жизнь, холодная

и тусклая, полная бесплодных угрызений... За что ты боролся, во имя чего умер? Ты только жертва бессмысленная, никому не нужная — так и должно было быть! Мы всегда были им чужды".

Весь трагизм жизни, работы и подвига этого человека с больною совестью и надорванным сердцем заключался в том, что он, по собственному признанию, не способен был "спокойно делать, что может". Он не хочет быть лишним, но должен быть человеком без дороги. Он "не может простить нашей чуткой литературе того, что она благоуханными цветами поэзии увенчала людей, достойных лишь сатирического бича".

Здесь художник намекает на Тургенева, певца слабых, и не раз возвращается к нему и к его героям и подчеркивает ту новую черту, которая отделяет его Чеканова от лишних людей, его Наташу, переживающую свое "накануне", от Елены Тургенева.

Героиня "Поветрия" Наташа ждала от "настоящего человека" Чеканова живого призыва, ключа к жизни, но если "прохладный" Соломин Тургенева с некоторым самодовольством поучал Марианну и советовал "шелудивому мальчонку волосы расчесать", то Чеканов с какой-то тоской и бесплодными угрызениями предлагает Наташе "спасительное дело сельской учительницы".

"Наташа, — пишет он в своем дневнике, — шла, опустив голову... Голубушка, это дело мелко, но оно дает великие результаты. Я почти физически страдал, как все фальшиво, фразисто; мне казалось, что Наташа видит меня насквозь, что и я сам только теперь увидел себя в настоящем свете, увидел, какая безнадежная пустота во мне".

Умирая, Чеканов чувствует, что не нашел точки опоры в деревне, он повторяет почти слова Некрасова из его "последних песен".

Некрасов писал: "Я настолько же чуждым народу умираю, как жить начинал..."

А Чеканов записывает в свой дневник: "Мы всегда были им чужды и далеки — их ничего не связывало с нами".

III

В 1892 году у постели умирающего, отходящего Чеканова Наташа стояла "верящая, ожидающая" и еще не знала, что будет, хотя и рвалась к живому делу, настоящему делу; в 1896 году перед лицом жизни, пробудившейся повсюду в промышленных центрах, Наташа стоит, как энтузиастка, как человек, нашедший точку опоры, ставший твердой стопою на настоящую дорогу. Чеканов отмечает разницу между Наташей и героиней Тургенева Еленой.

"Елена — это разновидность типа очень старого: неопределенные порывания вдаль, игнорирование окружающего, искание чего-то эффектного, яркого, необычного... Инсарова она полюбила не за то, что он указал ей дело, а просто потому, что он — замечательный человек. Неужели все дело женщины заключается в том, чтобы отыскать достойного ее любви мужчину-деятеля? Где же потребность настоящего дела?"

В образе Наташи воплотил Вересаев эту потребность, эту беззаветную влюбленность в настоящее дело.

Когда-то художник Ярошенко написал свою картину "Курсистка". Глеб Иванович Успенский отметил в ней "нечто прибавившееся к женскому типу — новую, мужскую черту, черту светлой мысли вообще". Он видел в курсистке "новый народившийся небывалый и светлый образ — человеческий". Такую курсистку, такой человеческий образ создал и Вересаев и дал ему имя "Наташа".

В повести "Без дороги" Наташа еще не нашла себя и не нашла пути. Это "девушка сорви-голова, с бродившими в душе смутными широкими запросами, вся — порыв, вся — беспокойное искание". В повести "Поветрие" она уже женщина-человек. Она побывала за границей, в Петербурге, на юге России, "от нее веет бодростью, энергией, счастьем... Она нашла дорогу и верит в жизнь".

Именно такие Наташи приходили на вечеринки 1897—1898 годов, на Ветровскую демонстрацию, на диспуты народников и марксистов в Вольно-экономическое общество, такие Наташи ездили на Шлиссельбургский тракт за Невскую заставу для "воздействия на массы".

В первой повести "Без дороги" Наташа, верящая и ожидающая, противопоставлена доктору Чеканову, человеку с больной совестью, принадлежащему к поколению, "проклятому богом". В повести "Поветрие" Наташа — энтузиастка, Наташа, идущая "в массы", в город, противопоставлена, вместе со студентом Даевым, легальному народнику Киселеву. Этот человек

с успокоенной совестью, уже отравленный эпохой абрамовщины и проповедью "малых дел", гордится своим народолюбием и верит в спасительность артелей. Даев-студент очерчен очень слабо, его заслоняет Наташа. В длинных и утомительных спорах в повести "Поветрие", спорах народников и марксистов, намечаются несколько схематично два поколения и два лагеря. Лагерь сантиментальных и мягкосердечных филантропов-восьмидесятников, подменивших самопожертвование просто пожертвованиями, подменивших служение народу хлопотами "о мнози службе", и лагерь революционных марксистов, отвергающих компромиссы, непримиримых, с энтузиазмом говорящих о "работе" вполне определенной. Киселевых раздражают "эти узкие и черствые люди", вечно спорящие о действительности и ее законах. Как Базаров, они верят в неодолимую силу времени, но, к их счастью, "их путь лежит туда же". Киселевы называют их фаталистами, и в этом их огромная ошибка. Они смешивают детерминизм с фатализмом. Наташа прекрасно сознает, что в цепь, которую сковала историческая необходимость, как очень важное звено, входит и ее работа. Она знает, что ее поколение не может задержать силы развития страны или отменить пришествие капитализма декретами и циркулярами, ее поколение может ускорить муки родов, развивая сознание активных масс, и Наташа с энтузиазмом отдается работе. Вересаев очень тонко подметил у Наташи и Даева некоторое расхождение, у них уже пробиваются ростки будущих разногласий, но пока они вместе против Киселевых, отстаивающих отжившие, патриархальные формы хозяйства.

В повести "Поветрие" есть еще фигура, это — врач Троицкий. Он тоже не знает, что делать, как и Чеканов. Но тот погиб "без дороги", а Троицкий идет по проторенным путям и утешается тем, что "нельзя гоняться за какими-то отвлеченными историческими задачами, когда так много насущного дела и так мало работников". Фигура Чеканова трагична: он, как Варенька из повести "На повороте", не смог примириться и погиб; фигура Троицкого, самодовольного и успокоенного, резким контрастом только подчеркивает радостный подвиг Наташи, ее активность, уверенность в победе. Троицкий дело всей жизни променял на чечевичную похлебку; великий вопрос разменял на малые дела. Наташа не отказалась от насущных задач каждого дня, душу полагает за других, и она никогда ни на одну минуту не забывает о деле всей жизни. К доктору Троицкому и его поколению она обращается с жестокою отповедью. Здесь нет того вульгарного тона, который обнаружил Евгений Чириков в своей нашумевшей тогда повести "Инвалиды". Здесь настоящий праведный гнев и сознание своей силы и готовности слова претворить в дело.

"Как можете вы с этим жить?! — произнесла Наташа с дрожью в голосе, поведши плечами. — Выдвигаются совершенно новые задачи. И вы стоите перед этим хаосом, потеряв под ногами всякую почву".

За этими словами Наташи чувствовалась отповедь целого поколения. Наташа только повторила то, что тогда говорили революционные марксисты легальным народникам. Слова Наташи задели "отцов". В 1899 году в "Русском богатстве", тогда полемизировавшем с марксистами, Н. К. Михайловский писал о Наташе:

"Она суется в воду не зная броду, она ищет не такой задачи, которая была бы ей под силу, а просто самой важной, самой полезной, для которой она, может быть, и не годится. Характерна для героев Вересаева эта фраза: искать себе дела, без соображения своих сил и своих склонностей, и потом искать не непосредственно в жизни, а по указаниям сведущих людей"[1].

В этом встречном иске, предъявленном Наташе, чувствовалось раздражение и нежелание понять, чего хочет Наташа. В апрельской книжке "Начала" (1899) А. Н. Потресов, представитель нового поколения, отвечал Н. К. Михайловскому:

"Современные Наташи ищут не героических поз, не превосходных степеней, не самых полезных, самых важных задач, а дела, которое бы стояло в непосредственной связи с их общественным миросозерцанием. Для другого дела находятся и найдутся другие хорошие люди. Для него не потребуются, как непременное условие, их общественные взгляды и симпатии. Тот, кто является действительным, а не самозванным наследником прошлого, может спросить наших скептиков: кто, кроме Наташи и Даевых, будет выполнять незавершенное историческое дело? Если они не пойдут туда, где пока особенно нужны, никто другой не пойдет".

[1] Русское богатство. 1899. Кн. I. С. 99.

Это писал публицист — общественный деятель, наряду с Наташей выполнявший незавершенное историческое дело и в скором времени ушедший в ссылку.

Наташа волновала и "отцов" и "детей" как живое лицо, с ее именем связывали определенные задачи и определенные действия, одних она влекла и звала за собой, других раздражала и отталкивала. И казалось, что образ Наташи был создан не художником, а самим поколением 90-х годов. Оно гордилось своей Наташей, любило ее и ее дело считало своим делом.

IV

За повестью "Поветрие" последовала наметившая следующий этап повесть "На повороте".

Здесь энтузиастку Наташу сменяет фанатически настроенная, непримиримая Таня, здесь усомнившаяся Варенька напоминает по настроению доктора Чеканова и примирившийся легальный марксист Токарев — сродни легальному народнику Троицкому.

Варенька, как и Токарев, по отношению к Тане является уже старшим и уже отходящим от борьбы поколением. Но у каждого из них — и у Вареньки, и у Токарева — свой душевный склад, своя жизненная дорога. Варенька погибнет, как Чеканов, Токарев примирится, как Троицкий. В целях да и во всем миросозерцании Вареньки осталось все прежнее, изменилось ее мироощущение, изменилось настроение, отлетел дух жив от ее заветных стремлений, и опустились крылья. Варенька "вовсе собой не дорожит", для нее нет шкурного вопроса, она не мечтает о довольстве и святости, и она не боится смерти. Но Варенька "если и умрет за что-нибудь хорошее, то вовсе не ради хорошего, а просто потому, что потребуется умереть"... И Варенька, самоотверженная фельдшерица, которую уважают и горячо любят больные, будто бы случайно заражается сапом, просто убивает себя, скрыв самоубийство от всех, кроме Токарева. Она не смогла пересилить усталость и упадок настроения и погибла. Погибла, но не опошлилась.

Токарев пытается заморить червячка своей совести теоретическим обоснованием своей эволюции. Он обращается к Бернштейну, к Бердяеву, не замечая, что новые авторитеты явились к нему на помощь, что они не причина, а следствие перемены его настроения. Недаром же он повторяет слова Базарова: "Принципов нет, а существуют одни ощущения". И сам он прекрасно характеризует перемену, пережитую им, это — настоящий диагноз, и приложим этот диагноз к тысячам размагниченных интеллигентов.

"Я вижу, — кается Токарев, — что во мне исчезает что-то страшно нужное, без чего нельзя жить. Гаснет непосредственное чувство, и его не заменить ничем. Хочется жить для себя. Я вот теперь много думаю об этике, но почему раньше мне ничего подобного не было нужно? У людей действующих мораль поразительно скудна. А вот когда человек остывает, тут-то и начинаются у него настойчивые мысли о морали, о долге... Всегда, когда у меня в самой глубине души начинает беспокойно копошиться стыд, как будто я собираюсь начать игру с фальшивой колодой карт".

Токарев попадает в фальшивое положение, он все более становится неискренним. Моментами он больно и остро чувствует свое отпадение и свое падение, чувствует внешним образом из отношения к нему молодежи, он даже назло им — резким и непримиримым — хочет повеситься... Но это проходит. Токаревы умеют вовремя перейти в лагерь благополучных россиян и устроиться. Токарев устраивается, и его самодовольно-сытая фигура мелькает на минуту в следующем романе Вересаева "К жизни". Неврастеник Сергей, этот впечатлительный, прямой и чуткий юноша, брат Вари, убившей себя, прекрасно знает цену "морали" и "борьбе за идеализм", о которых кричит Токарев. Токарев понял развинченность Сергея и хочет затащить его в свое болото, рассказывает Сергею о самоубийстве Вари в одну ночь, когда воздух был насыщен электричеством. Токареву хочется, чтобы и Сергей признал себя банкротом и признал бы за ним — Токаревым — "право жить таким, каков он есть". Но Сергей с презрением отталкивает от себя "честное" решение Токарева: "Будьте уверены, живым я в болото никогда не пойду!"[1]

Сам Токарев, этот банкрот, этот конченый деятель, вышедший в тираж, прекрасно сознает, что "есть другие люди, здоровые и сильные, люди нутра. Их можно убить, но невозможно расколоть

[1] Изд. Попова. Т. III. С. 173.

надвое. Для них мысль, тем самым, что — она мысль, есть в то же время и действие... Мне кажется, что такова Таня", — говорит он Сергею и вспоминает еще одного — рабочего.

Таня является резким контрастом по отношению к своему брату Токареву. Если Токарев принадлежит к слабым, колеблющимся, то сестра его — сильный и решительный человек. Наташа выше ее, умнее, глубже. Наташа пережила период мучительных, напряженных исканий и добыла ответ на вопрос, что делать. Таня получила уже готовую истину, усвоила ее слепо, впитала ее всем своим существом, без колебаний, без сомнений и без оглядки. Наташа аргументирует, Таня декретирует. Но обе они похожи друг на друга, обе они горят огнем подвига, обе переживают какое-то восторженное состояние, обе переживают влюбленность в работу, в рабочую массу, в жизнь. Они не знают страха перед жизнью и забывают о себе, о своих удобствах, об опасностях. Это какое-то веселое самозабвение, и тут нет даже намека на жертву, на проповедь самоотречения. Обе они наслаждаются своим общением с активной массой, уверенной в победе.

Говорит Таня о своем подвижничестве, вовсе не замечая его. "Вот было весело", — радостно рассказывает она о своей полуголодной жизни. Токарев пробирает ее за то, что она бросила курсы и отказалась от диплома, который "оберегал бы ее".

"Господа, как это скучно о будущем думать... Не боюсь я никакого будущего, всегда сумею прожить и без диплома", — отвечает нетерпеливая Таня. Сергей, брат Вари, называет цельную, резкую, деятельную Таню пролетарием до мозга костей. "Никакие условности для нее не писаны, ничем она не связана, ничего ей не нужно".

Кроме Тани, Вари, Токарева, Сергея, в повести намечен целый ряд типов. Все образы повести можно было бы расположить в убывающей прогрессии.

Земец Будиновский и его супруга, тоже некогда увлекавшиеся, стоят на новой линии. Это — будущие кадеты. Они уравновешенны, культурны, ценят положение, умеют ладить с людьми и делать карьеру. Будиновского тоже вспоминает Вересаев в повести "К жизни" и показывает его. Он мало изменяется, получает повышенный оклад и занимает более ответственный пост.

Учитель Осьмериков, эта "чистая душа", ненавидит одаренных людей,"которые все баламутят". Отец и мать Сергея, почтенные обитатели Гнездиловки, живут растительной жизнью, отводят душу в хозяйстве и картах и не знают никаких проклятых вопросов.

Во всех этих трех произведениях, трех главах из одной книги, рисуется жизнь интеллигенции, ее скитания, ее искания, ее работы, ее настроения и ее идеалы. Наташа и Чеканов, Наташа и Киселев, Таня и Токарев спорят, горячатся, отстаивают ту или иную точку зрения. Среди всех этих героев интеллигенции нет человека без точки зрения, никто из них не живет просто, как Бог на душу положит, но разноликость их видит художник "не во взглядах, не в логике, а в самом строе души". Он противопоставляет постоянно "болотным душам" людей "нутра", слабым и колеблющимся — людей решительных и цельных, и всегда симпатии художника на стороне последних.

К этому периоду творчества относились небольшие очерки Вересаева из жизни интеллигенции. Эти очерки иногда похожи на этюды, это зачастую наброски карандашом, почти схемы, здесь резко подчеркиваются основные формулы, выхваченные из жизни интеллигенции.

В рассказе "Встреча" одни из представителей интеллигенции (статистик В я з о в) живут на просторе, и в душе их живет простор, другие (учитель С м и р н и ц к и й) находят, что "жить до безумия страшно". Они забиваются в нору и трепещут. Это с м и р н ы е, робкие и скучные люди. Вязовы, с в я з а н н ы е с людьми, с бурною жизнью, прекрасно понимают, что все передряги "гораздо легче в жизни, чем в ожидании".

Смирницкий — это чеховский тип. Рассказы "Страх", "Человек в футляре" слишком ярко обрисовали эти фигуры. Но у Вересаева резкий контраст и определенное отношение к людям, живущим не в норе, а на просторе.

В рассказе "Товарищи" группа прежних школьников, а теперь людей с положением за кружкой пива подводит итоги. Все участники беседы прислушиваются к голосу совести, которая на момент проснулась в них и заговорила.

"В семье, в школе, — говорит один из них, наиболее искренний Зубаренко, — нам никто не говорит о наших обязанностях. Не воруй, не лги, не обижай других — вот была мораль. Мы думали спокойно жить с этой моралью, как жили отцы. И вдруг

приходит книга и обращается к нам с неслыханно громадным допросом: она требует, чтобы жизнь была сплошным подвигом. Но где же взять для этого сил? Книга нам их дать не могла, она только искалечила нас и пустила гулять по свету с больною совестью".

Товарищи — банкроты, как и Токарев, как и Троицкий. Никто из них "не уважает своего горя". Они стыдятся себя, стыдятся друг друга, они — обреченные. От будущего они отказались, а настоящего у них нет.

V

Записки Вересаева "На войне" захватывают страшную полосу русской жизни. В начале июня 1904 года Вересаев был призван на действительную службу и в качестве военного врача был назначен в полевой подвижной госпиталь. На Дальний Восток он отправился вместе со своим эшелоном только через два месяца. Там столкнулся художник лицом к лицу с теми ужасами, которые продиктовали Леониду Андрееву его повесть "Красный смех".

Записки Вересаева были написаны спокойным, деловым тоном, без выкриков, без угроз. Художник писал только о том, что видел, что наблюдал сам. Сферу своих наблюдений он намеренно сузил, главным образом рисуя свой отряд и постановку медицинского дела в ближайших пунктах. Он собрал документы, и эти документы показали с необыкновенной наглядностью "опустошенность русской военно-врачебной совести". Он показал, до какого падения может дойти русский интеллигентный человек, подменивший великое служение — службой и угождением начальству.

В то время как там, в глубине России, нарастала буря и наконец прекратилась "вековая тишина", открывались лучшие страницы нашей истории, здесь нарастал какой-то кошмар.

Русскую революцию увидел художник, уже возвращаясь на родину после мира, и с восторгом приветствовал ее.

"По великому сибирскому пути, — пишет Вересаев, — на протяжении тысяч верст медленно двигался огромный, мутно-пьяный, безначально-бунтовской поток. Поток этот, полный слепой и дикой жажды разрушения, двигался в берегах какого-то совсем другого мира. В этом другом мире тоже была великая жажда разрушения, но над нею царила светлая мысль, она питалась широкими творческими целями. Был ясно сознанный враг, был героический душевный подъем. Обе эти стихии были глубоко чужды друг другу, понимания между ними не было. Солдаты жили одною своею безмерною злобою, и для злобы этой все были равны"[1].

Встречи в пути с новыми людьми, с рабочими, с представителями железнодорожного союза после озлобления, анархии и прислужничества среди окружавших там, на войне, наполнили душу художника каким-то религиозным чувством.

"Там в Маньчжурии, — пишет Вересаев в своей книге — я про все это читал, но все было далеким, трудновообразимым. Здесь впервые широко развернулось перед глазами то, о чем я читал, вдруг стало видно глубоко вдаль и сделалось ясно, что за два года нашего отсутствия в России действительно родилась светлая свобода. Ее могли теперь бить, душить, истязать. Но, раз рожденная, она была бессмертна. Убить и положить ее в гроб было уже невозможно" (На войне. С. 349).

Записки художника были проникнуты великою грустью поражения русских войск; анархия и угодливость начальству, разорение мирных китайцев, убийства тяжелым гнетом ложились на его душу. Эта душа жаждала тишины. Любимый его эпитет в рассказах, посвященных войне, это "тихий", любимое слово "тишина".

Свои записки Вересаев заканчивал грустными строками:

"Забастовка прекратилась. Повсюду уже ходили поезда, железнодорожники и телеграфисты были сумрачны, понуры и задумчивы. Пир свободы кончился. Начиналось похмелье. Со всех сторон вздувались красно-черные, мстительные волны" (На войне. С. 370).

VI

В то время как Андреев, Арцыбашев, Сологуб строили злой город и царем его делали Иуду и самоубийцу Наумова, на разные лады воспевали "могилы тьму", прославляли "хулу над миром" и провозглашали "смерть — человеку", Вересаев работал над своей повестью "К жизни" и над критическим исследованием "Живая жизнь".

[1] На войне. Изд. 2-е Поповой. С. 362—363.

Писатели, порвавшие с коллективом, отражали общественный распад, опустошенность души, уныние, предательство, презрение к общественности, жизни, человеку, звали к последнему ужасу, последней заповеди, последней черте.

Вересаев стремился найти порванную связь человека с миром, искал пути к живой жизни, пути к покорению хозяина человеческой души, пути к оживлению инстинкта жизни, стремился поворотить "хозяина" лицом к солнцу.

Повесть "К жизни" написана в 1908 году и напечатана в "Современном мире".

Это произведение написано в виде отрывочных записок, которые ведет революционер, социал-демократ Чердынцев уже после декабрьских дней. Повесть схематична, местами переходит в публицистику, полна утомительно-однообразных рассуждений. Следы творческого утомления ослабляют призыв к живой жизни. И, несмотря на все эти недостатки, читается с огромным интересом. Бывают книги-товар и книги-Евангелие. Последних в наше время все меньше и меньше. Вересаев писал свою книгу, как Евангелие, он решал и для самого себя, и для растерявшихся, утомленных, отчаявшихся людей вопрос жизни. Его прежде всего интересовало содержание книги, ее *что*, а не *как*, и он не стремился к утонченностям формы, к украшениям.

И в этой повести художник продолжает великое дело русской литературы. Тот, кто прочтет непосредственно за нею исследование Вересаева о Толстом и Достоевском, тот сразу увидит, что Вересаев пришел к своим выводам, преодолев Достоевского и возлюбив Л. Толстого. От формулы "человек проклят" он зовет к творчеству Л. Толстого с его формулой "да здравствует весь мир!".

Чердынцев, утомленный, измученный пережитыми событиями, пишет свой дневник в те дни, когда "много шелухи поднялось в воздухе с ураганом, грозно загудело в нем и бессильно упало наземь, когда ураган стих" (т. V, с. 64). Некоторые его товарищи, жившие для будущего, не находят сил для жизни в настоящем. Любимый его друг Алеша, революционер с бедной духовной жизнью и с печатью вырождения, убивает себя. Его смерть потрясает Чердынцева, перед ним вырастает мучительный вопрос: жизнь или смерть, быть или не быть. Он пишет в своем дневнике уже после самоубийства Алеши:

"И я читаю, читаю. И я думаю, думаю. И самому смешно: мне поскорее, пока Алеша не убил себя, нужно узнать вновь и уже всерьез: зачем жить?" (т. V, с. 99).

Самоубийства юношей и девушек в действительности поставили вопрос о жизни и перед Вересаевым. Читая его повесть, вы все время видите, как бьется его мысль над проклятым вопросом и как хочет художник вернуть молодое поколение к радости жизни. Задача трудная, ибо художнику приходится преодолеть свою усталость и наряду с этим преодолеть равнодушие к жизни, а порой отчаяние в душе читателя. Гораздо легче в периоды краха призывать к "последней черте" и к борьбе "с суеверием жизни". Перед Чердынцевым, как и перед самим художником, проходят две группы людей: одни — с "мутной душой", с "гнилью в крови", как нищий духом Алеша, эстетка Катра, истерик Иринарх; у всех у них ослаблен инстинкт жизни, живут они логикой, а не нутром, оторваны от мира, от природы, от людей, от живой жизни; другие, как рабочий дядя Белый, рабочий Мороз, старик Степан, выросший в деревне среди живых существ, мальчик Гаврик, выздоравливающий под лучами солнца, — все они испытывают "*изнутри* идущую радость", все они проходят перед Чердынцевым осиянные светом, с лицами, светящимися радостью жизни, несмотря на ужасы действительности.

Состояние душевное людей с гнилью в крови освещает для Вересаева творчество Достоевского, герой которого — одинокий человек и живущий в одиночку. Этот человек слеп на все живое, его съела идея. Его жизнь — это подвижничество "во имя дьявола". Его душа, душа отъединившегося, разбита на куски и каждый кусок одинок. "Жизнебессильные души" таких одиночек судорожно цепляются за призрак жизни. Но это цепляние ничего не имеет общего с несокрушимостью жизненного инстинкта. Для них человек проклят, и все окрашено "в желтотусклый мертвенный свет". Их религия — лазарет, их Бог — это костыль, за который хватается с отчаянием увечный человек. Они живут логикой, а "вечный праздник природы, тайная, но близкая человеку жизнь познается каким-то особенным путем внеразумным". Жизненный инстинкт у Достоевского спит, отсюда мертвенная слепота к природе, которой нет в его творчестве.

Эти переживания Достоевского и эти основные черты его творчества объяснили

Вересаеву настроения и переживания тоскующих, истеричных, отчаявшихся людей.

От этих "мутных душ", рабов развинченной нервной системы, идет художник к тем, кто полон идущею изнутри радостью. Радостное творчество Л. Толстого, благословляющего мир, объясняет Вересаеву этих людей. Толстой всегда оставался ребенком, с радостной свежестью чувства он творил свой мир. Жизнь полюбил он и клейкие листочки "нутром и чревом". Наташа у Толстого жизнью живет, а не добром и "следует таинственно радостному зову, звучащему в душе". В творчестве Толстого Вересаев видит "живое ощущение связи с общей жизнью". Если Достоевский говорит "memento mori"[1], то Толстой – "memento vivere"[2], у Толстого попирается смерть не смертью, а жизнью. Бог Толстого — не лазарет, а жизнь, единая, проникающая человека насквозь: "Будет жизнь — будет добро, будет и Бог".

Ощущение единства с целым, связь с миром, с природой и людьми, любовь, наполняющая все существо, — вот что находит Вересаев в творчестве Л. Толстого и вот что легло в основу его повести "К жизни" и его книги "Живая жизнь", тесно связанной с повестью.

Чердынцев — человек, который почувствовал, что его душевное равновесие пошатнулось. Умный, наблюдательный, талантливый, с большой выдержкой, он хочет победить свою временную слабость и прежде всего понять свое душевное состояние и поставить диагноз своей болезни.

В рассуждениях Чердынцева разработаны и освещены те зачаточные мысли, которые брошены были художником в его повести "На повороте" и в небольшом очерке "Перед завесой".

Вы помните неврастеника Сергея, брата убившей себя Вари? Каждое колебание барометра отражалось на его душе, наступление грозы вызывало не раз у него нервные припадки. И живет он "в темном мире нервной тоски и безволия".

Токарев говорит Сергею о тех смутных громадных и непреоборимых силах, которые стоят за маленьким, узким сознанием человека. Эти силы, по уверению Токарева, делают человека рабом.

"Вы помните этот страшный вопль Мопассана? — говорит Токарев Сергею. — Царство человека кончилось! Горе нам! Горе людям. Пришел Он... Как его зовут? Мне кажется, он выкрикивает мне свое имя, но я не слышу его... Он во мне, он становится моею душой! Что делать? Горе нам!" (т. II, с. 168).

Сергей не хочет подчиниться темным силам, он хочет укрепить инстинкт жизни, художник, как врач, прописывает Сергею водолечение и физические упражнения на воздухе. "Сергей решил остаться в деревне, — рассказывает Вересаев, — остаться до половины сентября, чтобы получше поправиться от нервов. Он каждое утро купался, не глядя на погоду, старался побольше есть, рубил дрова и копал в саду ямы для посадок новых яблонь" (т. II, с. 178). Мы не знаем, что сталось с Сергеем, но на наших глазах развертывается жизнь Чердынцева, его борьба с темными силами и победа над ними.

Если в повести "На повороте" Вересаев вспоминает Мопассана и его рассказ "Horla"[3], если там только на момент поднимает свое лицо таинственный "Он", то в повести "К жизни" Вересаев находит имя этому таинственному.

Когда спорят вокруг Чердынцева люди города, обескровленные и увядшие без света и воздуха, он видит, как "в глубине души у каждого лежит, клубком свернувшись в темноте, бесформенный х о з я и н, как будто спит и не слышит стучащихся снаружи слов и мыслей" (т. V, с. 119).

Чердынцев понял, что этот хозяин, инстинкт жизни, может быть могучим и радостным, а может и угаснуть, отравить сознание, наполнить душу мраком и отчаянием.

Все спасение Чердынцев видит в том, чтобы укрепить этот инстинкт, повернуть его к солнцу и свою личную жизнь слить с единой жизнью, с жизнью Степана, его голубоглазого мерина, с жизнью лягушонка, с жизнью всего, что светится радостью бытия. И если в себе Чердынцев чувствует хозяина, то в окружающей жизни, в мире, он чувствует тот же великий творческий инстинкт и называет его Властителем.

Чердынцев с мозгом, обросшим книжными мыслями, там, в деревне, на лоне природы, в лучах солнца нашел живую жизнь. Чердынцеву тоже прописаны были автором солнечная ванна и купанье в реке. Не книги, а текучая изменчивость настроений открыла Чердынцеву хозяина и приве-

[1] "Помни о смерти" *(лат.)*.
[2] "Помни о жизни" *(лат.)*.
[3] "Орля" *(фр.)*.

ла его от вопроса "зачем жить?" к живой жизни природы, не знающей проклятого вопроса "зачем?".

"Слепо качались кружевные листья, налитые зеленым светом, и жадно пили солнце и не чувствовали моего взгляда. Но было в них что-то единое со всем, что кругом" (т. V, с. 129), — записывает Чердынцев. Старик Степан живет такой единой со всем жизнью, о такой жизни, но просветленной и согретой человеческой мыслью, мечтает Чердынцев. Он выходит победителем. Он готов бороться за будущее, но он хочет жить и настоящим. Возрожденный, снова сильный, жизнерадостный, писал он в своем дневнике:

"Я искал, где он, вечный клещ души? Но не было его. Исчез, слился со мною, слился со всем вокруг. Не было разъединения, не было рабства — была одна только безмерная радость, освобождение" (т. V, с. 206).

Я выше упомянул, что уже в рассказе "Перед завесой" Вересаев наметил выводы Чердынцева и уже подошел к пантеистическому пониманию мира.

Вспомните настроения и мысли героя этого рассказа в ту ночь, когда он после прекрасной музыки ушел в поле. Трезвая правда холодного ума, а с другой стороны "что-то в глубине души", тянувшее к забившей ключом отовсюду жизни.

"Я стоял, — говорит герой, или сам автор, — охваченный раскрывшимся передо мной таинством, чувством великой общности со всем, что было кругом. И как мог я раньше быть так слеп, чтобы не видеть этой, проникающей все жизни? А в детстве я ее чувствовал. В смутном сумраке таинственно дремали кусты сирени, на бледном фоне неба шевелились странно-живые ветки, и все жило своею особенною загадочною жизнью. Отбившийся, забредший в сторону, я теперь возвращался к ней, к этой недоступной уму, но покорявшей душу светлой тайне жизни" (т. II, с. 208).

Это было написано в 1903 году и через пять лет легло в основу повести "К жизни" и критического исследования "Живая жизнь".

Это же чувство связи со всем миром прекрасно выражено в том обращении "К Пану"[1], которое прекрасно воспроизвел в своем переводе "Из гомеровских гимнов" Вересаев. Когда родился этот бог веселый пастбищ, "шумный, смешливый", "всех порадовал мальчик, — и назвали мальчика Паном". Козлоногого Пана, который бродит по горным дубровам под темною сенью деревьев с нимфами светлыми, любит художник. К Пану он зовет своих утомленных, апатичных, увядших читателей, к Аполлону — богу живой жизни.

Если в первых трех повестях художник на первый план выдвигает общественные настроения и рисует героев, отстаивающих ту или иную точку зрения на будущее, то теперь он ставит героя-человека перед живым миром, перед настоящим, прошедшим и будущим, которые связаны в единый процесс. Все то, что замалчивал раньше художник, что он до поры до времени хранил под спудом и на что только намекал, встало теперь перед ним, когда он остановился и глубоко заглянул в себя. Прежние повести его более художественны, более непосредственны, более отражают настроения поколения. Повесть "К жизни" это — раздумье, это — исповедь, это — осмысливание жизни в целом. К этой повести еще придут и ее прочтут, не для того чтобы наслаждаться, а для того чтобы оглянуться и набраться сил.

"Теперь идет художник с преобладанием инстинкта над жизнью", — пишет Чердынцев. Вересаев не принадлежит к таким художникам. От Горького, Куприна, Кнута Гамсуна, Джека Лондона, Шмелева отличается он преобладанием мысли над инстинктом. В то время как художник обрушивается на трезвую правду холодного ума, на "логику" Ивана Карамазова, в нем самом господствует логика над нутром, мысль над инстинктом. Толстой, как ребенок, как дядя Ерошка, подошел к миру; Вересаев хочет быть ребенком, хочет быть дядей Ерошкой, но всегда он оставался интеллигентом и принимает сознательной мыслью то, что Толстой принимал интуитивно. Вот почему он является лучшим историком — художником настроений, исканий русской интеллигенции.

VII

Но не только к интеллигенции подходил художник, в его многочисленных очерках и рассказах дается характеристика представителей и других социальных групп. В особенности часто подходил Вересаев к рабо-

[1] См.: Издательское товарищество писателей. Сборник первый. Спб., 1912.

чим, иногда противопоставляя их интеллигенции. И здесь можно было бы проследить смену настроений, смену периодов. Угрызениям интеллигента Чеканова соответствует беспомощность рабочего Никиты, шахтера, который верит в волшебную силу "плантов" и в то, что этими плантами кого-то "прошибет". Чеканов — "без дороги", Никита — "на мертвой дороге". На той же "мертвой дороге" в своей сторожке живет крестьянин Михайло, который вечно ропщет, вечно сокрушается о деревенских непорядках. В его сторожке останавливаются прохожие: тут и богомолки с рассказами о "золотых воротах", и Никита-шахтер, который без отдыха сидит над "плантами", а в шахтах все также душно невыносимо, все также темно и сыро.

В рассказе "Степь" Вересаев рисует фигуры безработного Никиты и профессионального босяка "стрелка". Этим рассказом художник вскрыл свое отношение к босячеству, воспетому Горьким. Он показал, что есть босяк и — босяк. Никита совершенно чужд по привычкам и по стремлениям тому стрелку, с которым он встретился в пути.

Один — из трудовой семьи, рабочий человек, "рабочие руки", он хочет работать, чтобы жить. Другой — вольная птица, его жизнь — "дело легкое".

В очерке "Ванька" рассказывается, как деревенский парень попал на завод из патриархального мира. Он — олицетворение очумелого испуга, он знает одну формулу, формулу повиновения рабского, слепого: "Разве я не понимаю? Небось ты мне старшой". Рабочие над ним и над его формулой смеются. В рассказах "Об одном доме", "К спеху" художник отмечает стремление деревни "дом сохранить", стремление устроить свое благополучие "в одиночку". Нужда эти индивидуалистические черты часто доводит до уродливых проявлений, как в рассказе "На холоду".

Среди гонщиков на плотах записались голодные мужики. Они страшно сбили цену, работая в сутки за пятак. Идут на такой заработок они, "чтобы дома не видеть, как ребята сохнут. Плохо стало жить теперь, тесно. Земли мало, людей много". Скуластый гонщик мечтает о хвори. "Может, почистить народ, свободнее жить станет".

Рассказ "В пути" рисует переселенцев, обезземеленных и голодных крестьян, деревенскую бедноту. В вагоне четвертого класса ("8 лошадей — 40 человек") непрестанно звучит все та же бесконечная жалоба.

"Конец мужику приходит... У нас панскую землю закупил Тарашко, богач известнейший. Выгон совсем прекратил. Приказчик дает такие условия, все равно как крепостные. А мы без выгону не можем жить. Что же делать?.. Одно остается — утекать". Все эти оседлые пролетарии стоят на "мертвой дороге". Живут они не по своей воле, а "по воле старшого", мечтают о том, как бы "дом сохранить", как бы "приобрести земли хоть мало-маленечко", мечтают о чистке народа цингой, утекают из родных гнезд и живут в одиночку. Многие еще прикреплены к своему клочку, к своей сохе, к своей Сивке, они еще не оторваны окончательно от средств и орудий производства и даже на завод или в шахту идут на время. Во всех этих схематичных очерках, отмечающих у героев групповые черты, черты социального слоя, нет у автора благоговейно-романтического отношения к деревне, но и нет анализа новых настроений, нет характеристики деревенской молодежи, мужицкой интеллигенции.

Повесть Вересаева "Конец Андрея Ивановича" отмечает уже следующий этап в жизни пролетариев. Андрей Иванович — профессиональный рабочий, давно порвавший с обыкновенным деревенским бытом, он уже прикоснулся к началам городской культуры. Он живет в мире "мастеровщины". Он еще не сознательный. Он любит трактир, читает сборник "Струна", но он же уважает товарищей, посещающих воскресную школу. Он еще не отрешился от унаследованной от деревенских предков дикости, но он уже благоговеет перед культурой. Рядом с ним бледно очерчен образ другого, "сознательного" рабочего Барсукова. Если Андрей Иванович не находит своей точки, как горьковский Коновалов или сапожник Орлов, если он бежит в трактир от дум, то Барсуков идет в школу навстречу думам.

Андрей Иванович, любовно обрисованный, погибает без дороги, его жена, в рассказе "Честным путем", после смерти мужа идет на работу, повсюду видит "бездумно-похотливый глаз" и честным путем выходит замуж за некрасивого тупого немца Лестмана. Только бы жить в законе да не голодать. А она уже порывалась к борьбе, в ее мозгу уже закипала дума о жизни.

В повестях "На повороте", "К жизни" мы уже встречаем совершенно сознательных рабочих-деятелей — Балуева, дядю Бе-

лого, Мороза. Они знают, чего хотят. Художник противопоставляет этих цельных, сильных, не знающих колебаний и рефлексий людей нервным, издерганным интеллигентам.

VIII

Интеллигенты, крестьяне, босяки, рабочие, лавочники, аграрии проходят перед нами вереницей.

В каждом человеке художника интересуют те черты, которые указывают на принадлежность его к той или иной социальной группе.

Он создает два ряда образов. Наряду с художественными, законченными, окрашенными глубоким чувством образами Наташи, Тани, Вареньки, Сергея, Чердынцева, Чеканова мы видим какие-то образы без лиц, иллюстрации к намеченному тезису, "классификационные схемы". Эти схемы скорее обнаруживают абстрактно мыслящего, наблюдающего, анализирующего интеллигента, чем художника, который "мыслит образами". Такие схемы: Вязов, Смирницкий, "товарищи", Вегнер, Балуев, многочисленные персонажи повести "К жизни". Художнику они нужны для проведения определенных взглядов, как посредники, иллюстраторы, резонеры. Рисует эти схемы художник без подъема, я бы сказал — без настроения. Зато образы Наташи, Вареньки, Чердынцева носят часть души художника, и эти образы дороги русской литературе и русской общественности. Перед молодежью всегда будет стоять Наташа, верящая и ожидающая, как дорогой и родной сердцу образ. Образы интеллигентов более удаются художнику, чем образы рабочих или крестьян, — и это понятно. Вересаев — художник-интеллигент, смотрит на русскую действительность глазами передовой интеллигенции, вместе с ней он идет, вместе с ней переживает смену настроений и всегда оставался верен лучшим заветам русской общественности.

Работник мысли, он к своему творчеству относится с великой совестливостью и необычной в наше время скромностью. В своем очерке "На эстраде" в слова писателя Осокина он вложил слова, конечно, дорогие ему самому: "Идет великая рать борцов на великое освободительное дело. Я — рядовой этой рати, ну, быть может, один из ее барабанщиков, что ли". В этих немногих словах писателя Осокина встает сам Вересаев во весь рост. Этот рядовой великой рати, аскет формы, боящийся фразы и позы, не хочет развлекать, потешать публику "чародейством красных вымыслов". Он всегда стремится путем реалистических приемов закрепить, по горячим следам жизни, смену настроений и дум, художественная форма не заслоняет содержания. Ему есть ч т о сказать, и он не отдает всего своего таланта одному к а к сказать.

Творчество Вересаева — это великое дело жизни, это борьба за лучшие формы жизни. Если Горький в своих произведениях дает окраску настроению, то Вересаев намечает точку зрения для сознания. Обращается он не к пассивной, равнодушной, скучающей публике, а к людям деятельным, искренним, взыскующим вышнего града. Всегда выдвигает он на первый план вопросы должного, вопросы совести, вопросы отношения человека к себе, к людям, к миру, и он имеет на это право. Вересаев один из немногих современных русских художников, высокий моральный авторитет которого признан всеми.

За последние годы в русскую литературу пришел писатель-машина, писатель, который работает на заказ, спеша и не волнуясь. Вересаев к таким художникам никогда не принадлежал. Его творчество — это огромная внутренняя работа.

Он пишет лишь о том, что его волнует и мучит, что заставляет болеть его совесть.

Его "Записки врача" в этом отношении особенно характерны. Это исповедь художника-врача и это полухудожественный документ, прекрасно характеризующий самого автора.

Художник с чутко настороженной совестью, никогда не закрывавший глаза на язвы общественные, поставил в своей книге тревожный вопрос об отношении между больным организмом индивида и больным организмом общества, поднял вопрос об отношении врачей к больным. Он выдвинул проблему с беспощадной искренностью. Он говорил о противоречиях внутренних и общественных, о муках и сомнениях молодого, совестливого врача. Врачи обрушились на автора "Записок" с ненавистью. Они увидели в "Записках" "шедевр фельетонной философии", "какой-то детски-наивный лепет", "самообличение в незнании медицины и непригодности к ней", называли автора "полным неучем", обвиняли его в мягкосердии, неврастении.

В Петербургском медико-хирургическом обществе 29 ноября 1901 года произнес в высшей степени запальчивую речь профессор Вельяминов, увидевший в книге "нападки на врачей". Профессор отметил в авторе следующие "характерные черты: громадное самомнение при постоянных сомнениях в своем знании и своих силах, несомненный эгоизм", несомненную повышенную нервную раздражительность. А посему, заключил он свой диагноз, "книгу нельзя назвать здоровой".

О той же книге отрицательно высказался целый ряд других врачей. Главное обвинение сводится к тому, что автор присущие ему свойства обобщает на всех врачей, что при посещении больных он оставался слишком нервным художником.

Профессор Сикорский в своей брошюре о книге В. Вересаева "Записки врача" упрекал этих врачей в том, что они захотели увидеть в работе художника медицинский трактат, пытался защитить Вересаева от резкостей, переходивших в брань, но сам тоже слишком усердно занялся диагнозом. Правда, писал он не о Вересаеве, а о том враче, который ведет "Записки". В типе врача, который нарисовал художник, профессор нашел богатый материал для психологической медицины. Оставив Вересаева в стороне, он говорил о воображаемом враче и относил его к "неполным и недоразвившимся характерам". Существенную черту этих характеров он видел в следующем: "Слабое, не довольно полное развитие воли, при достаточном, иногда даже весьма тонком развитии ума и, в особенности, чувства. Получается, таким образом, некоторая психологическая односторонность у человека, нередко одаренного и талантливого. Слабость воли лишает подобного индивидуума возможности сдерживать и подавлять свои душевные волнения" (с. 14).

У таких чувствительных людей профессор усматривал тонко развитое чувство стыда, которое является исходной точкой для развития чувства нравственного достоинства.

Во всех этих мнениях врачей, даже резко враждебных художнику, подчеркивалось болезненно-чуткое, напряженное, совестливое отношение к действительности.

Среди врачей оказалось и много друзей, главным образом среди молодежи.

Десять врачей города Полтавы послали письмо в редакцию "Врача". Это письмо не было принято, но оно очень характерно, и мы приводим его полностью.

"Несколько месяцев тому назад, — писали врачи 17 декабря, — появились в печати "Записки врача" Вересаева. Они затронули целый ряд самых тяжелых, "проклятых" вопросов врачебной деятельности, отношения между врачом и пациентом. С редкой искренностью, правдивостью и глубиною чувства автор излагает то, что ему приходилось испытывать — сначала на школьной скамье, а потом в качестве врача — и что испытывали и испытывают также тысячи других врачей. Можно не соглашаться с выводами автора, можно критиковать его факты и положения и допустимо даже, пожалуй, сомнение, следовало ли опубликовывать "Записки врача", обнажающие перед всеми нередкое бессилие врачебной науки и условность многих ее советов. Такого рода критика понятна и законна, как всякая критика по существу. Но вот нашелся профессор-хирург, который, вдавшись в психиатрическую экспертизу, не постеснялся прибегнуть к приемам забрасыванья грязью личности автора. Председатель Медико-хирургического общества, он произнес в заседании этого общества речь, в которой объявил Вересаева человеком с выраженным самомнением и эгоизмом, с признаками явного вырождения и несомненною половою раздражительностью — психически ненормальным субъектом. И собрание врачей аплодировало своему председателю, хотя, казалось бы, что, прочтя "Записки врача", никто не должен был бы усомниться в чистоте намерений автора, в его чуткой совести, в его горячем желании посильно помочь устранению указываемых им противоречий жизни и ненормальных ее условий. Этим своим письмом мы выражаем негодование по поводу некрасивых приемов критики пр. Вельяминова".

Доктор Жбанков в своей статье "О врачах" (Мир Божий. 1902. Кн. VII—IX) дополнил данные Вересаева и стал на его сторону.

Нечего говорить, что широкая читающая публика с огромным интересом читала редкую по искренности книгу. И приучилась смотреть на человека как на цель, а не как на средство.

В своем ответе критикам художник подчеркивал, что он написал "Записки" не вра-

ча в о о б щ е, а врача В е р е с а е в а, что противоречия, которые выискивались в его книге, противоречия не логические, а противоречия жизни. Еще раз художник подчеркивал, что врач — прежде всего человек и общественный деятель и должен откликаться на большое горе большого народа. Он призывал врачей видеть свою л и ч н у ю судьбу и успех исключительно лишь в судьбе и успехе целого. Он врача-профессионала ставил лицом к лицу перед социальным вопросом.

Таким же человеком в лучшем смысле этого слова является Вересаев в своих художественных произведениях. Там он никогда не был писателем-профессионалом, и там он всегда видел и видит свою л и ч н у ю судьбу в судьбе своих главных героев.

От слабого человека, подавленного, усталого, измученного, воплотившего "чувство неизбежного", он ведет к людям сильным и бодрым, к людям, не опускающим рук, идущим вперед "судьбе вопреки", как древние греки. Мрачное п о н и м а н и е жизни у художника, как и у древнего эллина, совмещается с радостно-светлым о т н о ш е н и е м к ней. Каждым своим новым произведением он ободряет ослабевшего братским призывом: "Радуйся духом!" С молитвенным благоговением он повторяет слова Аполлона из оды "Вакхилида":

Ты смертен, человек. Поэтому живи,
Как будто каждый день —
Последний для тебя,
И вместе с тем, как будто впереди
Еще полвека глубоко богатой жизни.
Законы божеские чти
И духом радуйся. Нет блага выше.

З. ГИППИУС

Автобиографическая заметка

Семья Гиппиус ведет свое начало от Адольфуса фон Гингста, переменившего фамилию Гингст на фон Гиппиус и переселившегося в Россию (в Москву) в XVI, кажется, веке из Мекленбурга (герб фон Гиппиус — 1515 года). Несмотря на такое долгое пребывание в России, фамилия эта до сих пор в большинстве своем — немецкая; браки с русскими не давали прочных ветвей.

Мой дед — Карл-Роман фон Гиппиус, был женат на москвичке Аристовой, русской. Первый сын их, Николай Романович, был моим отцом. Он очень рано окончил Московский университет и затем прожил, ввиду начинавшегося туберкулеза, около двух лет в Швейцарии. Вернувшись, сделался "кандидатом на судебные должности" в Туле. В тот же год он познакомился с моей матерью, молодые братья которой тоже служили в Туле по судебному ведомству.

Дедушка мой по матери, В. Степанов, в то время уже умер; он был полицеймейстером в Екатеринбурге. Сам необразованный, он, однако, послал обоих сыновей в Казанский университет. После его смерти вдова с дочерьми переехала в Тулу, к сыновьям.

Бабушка с материнской стороны всю жизнь потом прожила с нами. В противоположность другой моей — московской — бабушке, Аристовой, которая писала только по-французски и не позволяла звать себя иначе, как grand'maman, эта до смерти ходила в платочке, не умела читать и даже никогда с нами не обедала.

В январе 1869 года мой отец женился и уехал в Белев Тульской губернии, где получил место. Я родилась в Белеве, в конце того же 1869 года, 8 ноября, а через шесть недель отца опять перевели в Тулу, товарищем прокурора, и меня тетка везла всю дорогу на руках, в возке.

С этих пор и начались наши постоянные переезды: из Тулы в Саратов, из Саратова в Харьков, причем каждый раз в промежутке мы бывали и в Петербурге, и в Москве, где подолгу гостили. Я росла одна. Все с той же, вечной нянькой, Дарьей Павловной, а потом с бесчисленными гувернантками, которые со мною мало уживались.

В 1877—1878 годах моего отца перевели в Петербург товарищем обер-прокурора сената. Но мы прожили там недолго: туберкулез отца сразу обострился, и спешно был устроен его перевод опять на юг, в крошечный городок Черниговской губернии Нежин, на место председателя суда. Меня отдали было в Киевский институт, но через полгода взяли назад, так как я была очень мала, страшно скучала и все время проводила в лазарете, где не знали, как меня лечить: я ничем не страдала, кроме повышенной температуры.

В Нежине не было тогда женской гимназии, и ко мне ходили учителя из Гоголевского лицея.

Через три года отец мой, все время прихварывавший, сильно простудился и умер (9 марта 1881 г.) от острого туберкулеза. Умер молодым, ему не было еще 35 лет. После него осталось довольно много литературного материала (он писал для себя, никогда не печатался). Писал стихи, переводил Ленау и Байрона, перевел, между прочим, всего "Каина".

После смерти отца мать моя с детьми (в то время у меня было уже три совсем маленьких сестры) решила окончательно переселиться на житье в Москву. Средства оказались небольшие, а семья порядочная: с нами жили еще бабушка и незамужняя тетка, сестра моей матери.

Но и в Москве мы не прожили более трех лет: моя болезнь, в которой подозревали начало наследственного туберкулеза и благодаря которой я должна была оставить классическую гимназию Фишер (мать почему-то отдала меня туда, и гимназия мне нравилась), — эта болезнь заставила нас сначала переселиться в Ялту, а затем в Тифлис. В Ялте мы прожили год, на уединенной даче А. Н. Драшусова, по дороге в Учан-Су. Там у меня были только книги, занятия с сестрами, да бесконечные писания писем, дневников, стихов... Стихи я писала всякие, но шутливые читала, а серьезные прятала или уничтожала.

Еще при жизни отца я хорошо знала Гоголя и Тургенева. В Москве, особенно за последний год, перечитала всю русскую литературу и особенно пристрастилась к Достоевскому. Читала беспорядочно, и помогали мне кое-как разбираться только два человека: дядя с материнской стороны, живший у нас некоторое время (вскоре он уехал и умер от горловой чахотки), и учитель последнего года в Москве, Николай Петрович (фамилии не помню), которому я до сих пор благодарна. Он приносил мне новые книжки журналов, сам читал мне классиков, задавал серьезные сочинения. Помнится, что он писал тогда в "Русских ведомостях".

Переехали мы из Ялты в Тифлис отчасти потому, что там жил второй брат моей матери с семьей, известный тифлисский присяжный поверенный, редактор им же созданного "Нового обозрения". Меня, хотя я и поправилась, мать еще боялась везти на север, и сестры были слабого здоровья. В гимназию поступать оказалось поздно (мне было 16 лет), я бы и не выдержала экзамена в последний класс — слишком бессистемны были мои занятия. Умела заниматься тем, что нравилось, а к другому до странности была тупа.

Книги — и бесконечные собственные, почти всегда тайные, писания — только это одно меня, главным образом, занимало. Пристрастилась одно время к музыке (мать моя была недурная музыкантша), но потом бросила, чувствуя, что "настоящего" тут не достигну. Характер у меня был живой, немного резкий, но общительный, и отнюдь не чуждалась я "веселья" провинциальной барышни. Но больше всего любила лошадей, верховую езду; ездила далеко в горы.

Летом умер мой дядя. Следующее лето, 1888 года, мы проводили в Боржоми (дачное место около Тифлиса), и там я познакомилась с Д. С. Мережковским.

Меня в то время тифлисская молодежь звала "поэтессой". Молодежь неуниверситетского города — это или выпускные гимназисты, или офицеры. Но офицеры у нас не бывали, они мне казались более грубыми и тупыми, нежели гимназисты, с которыми мы вместе увлекались только что умершим Надсоном, многие из них, как и я, тоже писали стихи. К тому же это были все товарищи моего двоюродного брата, с которым я очень дружила.

Д. С. Мережковский в то время только что издал первую книжку своих стихотворений. Они мне не нравились, как ему не нравились мои, не напечатанные, но заученные наизусть некоторыми из моих друзей. Как я ни увлекалась Надсоном, — писать "под Надсона" не умела и сама стихи свои не очень любила. Да они действительно были довольно слабы и дики. На почве литературы мы много спорили и даже ссорились с Мережковским.

Он уехал в Петербург в сентябре. В ноябре, когда мне исполнилось 19 лет, вернулся в Тифлис; через два месяца, 8 января 1889 года, мы обвенчались и уехали в Петербург. Стихи мои в первый раз появились в печати в ноябре 1888 года в "Северном вестнике" за подписью *З. Г.* Вслед за нашим отъездом уехала из Тифлиса и моя мать с семьей, сначала в Москву, а потом в Петербург (где и скончалась в 1903 году). Дальнейшая жизнь моя в Петербурге, литературная деятельность, литературные круги, мои встречи и отношения с писателями за двадцать слишком лет — все это могло бы послужить темой для мемуаров и мало годится для автобиографической заметки. За все протекшие годы мы с Мережковским

никогда не расставались. Много путешествовали. Жили в Риме. Два раза были в Турции, в Греции.

Отец Мережковского был довольно состоятельный человек (он умер глубоким стариком в 1906 году), но, благодаря личным свойствам и множеству дочерей и сыновей, он мало помогал нам, и мы жили почти исключительно литературным трудом. Стихи я всегда писала редко и мало, только тогда, когда не могла не писать. Меня влекло к прозе; опыт дневников показал мне, что нет ничего скучнее, мучительнее и неудачнее л и ч н о й прозы, мне хотелось объективности.

Первый мой рассказ "Простая жизнь" (заглавие изменено М. М. Стасюлевичем на "Злосчастная") был напечатан в 1890, кажется, году в "Вестнике Европы". Я писала романы, заглавий которых даже не помню, и печаталась во всех, приблизительно, журналах, тогда существовавших, больших и маленьких. С благодарностью вспоминаю покойного Шеллера, столь доброго и нежного к начинающим писателям.

Замечу, что европейское движение "декаданса" не оказало на меня влияния. Французскими поэтами я никогда не увлекалась и в 90-х годах мало их читала. Меня занимало, собственно, не декадентство, а проблема индивидуализма и все к ней относящиеся вопросы. Литературу я любила нежно и ревниво, но никогда не "обожествляла" ее: ведь не человек для нее, а она для человека.

То "двойственное" миросозерцание, которое в конце 90-х годов переживал Мережковский ("небо вверху — небо внизу", роман Л. да Винчи), никогда не было моим. Помню, что в этот период мы особенно горячо спорили и ссорились, так как я не могла принять "двойственности", но и не умела определить, почему именно с нею не примиряюсь .

Могу еще сказать, что полосы абсолютной безрелигиозности у меня не было вовсе. Зеленую детскую "бабушкину лампадку" скоро, конечно, заслонила жизнь. Но жизнь, сталкивавшая меня постоянно с тайной смерти, с тайной Личности, с тайной прекрасного, не могла перевести души в ту плоскость, где не зажигаются никакие "лампадки" .

Наиболее яркими внешними событиями моей (и "нашей") жизни последних лет я считаю устройство первых религиозно-философских собраний (1901—1902 годы), затем издание журнала "Новый путь" (1902—1904 годы), внутреннее переживание событий 1905 года и затем совместный наш с Д. В. Философовым отъезд за границу, в Париж, где мы прожили около трех лет. Там издан был нами сборник на французском языке; из четырех статей мне принадлежали две: "О насилии" и "В чем сила самодержавия".

В них я пыталась высказать, еще кратко, еще почти намеками, некоторые из мыслей, меня очень занимавших и важных для общего строя моего миросозерцания. Эти частные мысли впоследствии превосходно были поддержаны, развиты и дополнены более талантливыми друзьями моими, главным образом, Д. С. Мережковским, — даже как бы пересотворены им.

По совести должна сказать, что никогда не отрицала я влияния Мережковского на меня уже потому, что сознательно шла этому влиянию навстречу, но совершенно так же, как он шел навстречу моему. Из этой встречности нередко рождалось новое, мысль или понимание, которые уже не принадлежали ни ему, ни мне, может быть, — "нам".

Так же, впрочем, шла я, шли мы, насколько умели, навстречу "влиянию" нашего друга Д. В. Философова и всех близких, о помощи которых я вспоминаю с большой любовью. О себе лично писать и говорить почти нельзя. А судить себя, оценить себя в литературном или каком-либо ином отношении нельзя совсем. Это дело других. Скажу только, что сама я придаю значение очень немногим из моих слов, писаний, дел и мыслей. Есть три-четыре строчки стихов: "..хочу того, чего нет на свете..."; "...в туманные дни — слабого брата утешь, пожалей, обними..."; "Надо всякую чашу пить до дна..."; "Кем не владеет Бог — владеет Рок..."; "...это он не дал мне — быть..." (о женщине). Если есть другие — не помню. Эти помню.

Вспоминаю еще жизненно-удачную мысль мою о нужности религиозно-философских собраний — наш журнал "Новый путь"; вспоминаю мои слова "нельзя и надо" (смутная, но краткая и для меня ясная формула) по вопросу "насилия". Важна еще была мне мысль "о власти единого над многими", о самом принципе единовластия, вечном, общем, антирелигиозном принципе человека-героя, человека-хозяина...

Центр же, сущность коренного миросозерцания, к которому привел меня последовательный путь, — невыразима "только

в словах". Схематически, отчасти символически, сущность эта представляется в виде всеобъемлющего мирового Треугольника, в виде постоянного соприсутствия трех Начал, неразделимых и неслиянных, всегда трех — и всегда составляющих Одно.

Воплощение этого миросозерцания в словах и, главное, в жизни — необходимо, и оно будет. Не под силу нам — сделают другие. Это все равно, — лишь бы было.

З. Н. ГИППИУС

Валерия Брюсова

I

Деятельность З. Н. Гиппиус распадается на три периода: первый, когда ее миросозерцание исчерпывалось чистым эстетизмом, второй, когда ее живо заинтересовали вопросы религиозные, и третий, когда к этому присоединился столь же живой интерес к вопросам общественным. Эти периоды определенно сказываются в прозе Гиппиус, в ее рассказах и статьях; гораздо менее — в ее стихах. Поэзия Гиппиус развивалась как бы по своим особым путям, подчиняясь иным законам, нежели сознательное мировоззрение автора.

Литературную деятельность Гиппиус начинала в том кружке символистов, который, в 90-х годах, группировался вокруг "Северного вестника" (Д. Мережковский, Н. Минский, А. Волынский, Ф. Сологуб). Здесь господствовали идеи Бодлера, Рёскина, Ницше, Метерлинка и других "властителей дум" того времени. Их влиянием насыщены и первые стихи Гиппиус. Написанные с большим мастерством, без всяких крикливых новшеств, но своеобразные и по ритмам и по языку, они сразу останавливали внимание глубиной идейного содержания. Среди этих первых стихотворений, — кстати сказать, появлявшихся в печати очень редко, — не было "описаний для описания", повторения общих мест и пересказа общих тем, что так обычно у начинающих поэтов. Каждое стихотворение давало что-то новое, чего в русской поэзии еще не было, подступало к теме с неожиданной стороны, и каждое заключало в себе определенную, продуманную мысль. Вместе с тем в этих стихах уже ясно сказывалось исключительное умение Гиппиус писать афористически, замыкать свою мысль в краткие, выразительные, легко запоминающиеся формулы.

Эти формулы по своему содержанию были столь необычны для русской литературы, что критика сразу зачислила Гиппиус в ряды оригинальничающих декадентов и каких-то отщепенцев, хотя в сущности она лишь повторяла в стихах мысли ряда значительнейших писателей Запада, еще остававшихся в те дни у нас (по выражению Д. Мережковского) "великими незнакомцами". Так, например, признание :

Из всех чудес земли тебя, о снег прекрасный,
Тебя люблю... За что люблю — не ведаю...

— конечно, отголосок ныне всем известного "стихотворения в прозе" Бодлера об облаках (l'Etranger). Формула, особенно приводившая в негодование критиков того времени:

Но люблю я себя, как Бога, —
Любовь мою душу спасет...

— явно создалась под влиянием проповеди эгоизма Ницше и др. Не менее известное в те дни:

Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете...

повторяет, в сжатой формуле, обычные жалобы первых французских символистов, возобновивших мистическую тоску романтиков по несказанному. Проклятия скучной реальной жизни ("Моя душа во власти страха / И горькой радости земной. / Напрасно я бегу от праха...", "Жизни мне дал у н и ж е н и е..."), прославление мира фантазии ("Я — раб моих таинственных, необычайных снов") , поиски утешения в бесстрастии ("Ни счастия, ни радости — не надо"), вера в какую-то неведомую правду, которая суждена избранным ("Но я верю — дух наш высок"), наконец, искание новой красоты во Зле ("О, мудрый

соблазнитель, / Злой Дух, ужели ты / Непонятый учитель / Великой красоты?") — вот основные темы первых стихов Гиппиус. Их преобладающее настроение — тоска, томление, жажда одиночества, сознание разобщенности с людьми ("Окно мое высоко над землею"); чаще всего после слов "утомленье", "усталость", "унынье", "смерть", повторяются слова "неведомый", "таинственный", "неразгаданный", "невоплощенный". Если поэт и называет свою душу "безумной и мятежной" ("безумный" — любимое слово Фета), то в конце концов не видит для нее иного исхода, как научиться "безмолвно умирать".

Может быть, высшего напряжения это настроение достигает в стихотворении "Лета" (позднее озаглавленном "Там"):

Я в лодке Харона, с гребцом безучастным.
Как олово, густы тяжелые воды.
Туманная сырость над Стиксом безгласным.
Из темного камня небесные своды.

. . . . . .

Но лодка скользит не быстрей и не тише.
Упырь меня тронул крылом своим влажным...
Бездумно слежу я за стаей послушной,
И все мне здесь кажется странно-неважным,
И сердце, как там, на земле, — равнодушно.
Я помню, конца мы искали порою,
И ждали и верили смертной надежде...
Но смерть оказалась такой же пустою,
И так же мне скучно, как было и прежде.

Те же настроения господствуют и в двух первых книгах рассказов Гиппиус: "Новые люди" (1896) и "Зеркала" (1898). Первая из них была посвящена А. Л. Волынскому, как "ступени к новой красоте". Основная мысль книги: неправость только рационального отношения к миру и к жизни. Людям, рассуждающим здраво, во всех рассказах противопоставлены те, которые живут исключительно эмоциями, какими-то смутными влечениями души. Общепринятой морали, общепринятым истинам противополагается сомнение во всем, искание новых путей жизни. Любимые герои Гиппиус в этой книге — лица, чуждые школьному образованию или даже не совсем нормальные, иногда с обычной точки зрения, как бы "слабоумные". В этом, конечно, сказалось влияние "Идиота" Достоевского и того афоризма Эдгара По, в котором он предлагает "обходить невниманием все жизнеописания добрых и великих и в то же время тщательно рассматривать малейшие повествования о злосчастных, умерших в тюрьме, в сумасшедшем доме или на виселице". Это было также одной из причин, почему Гиппиус охотно останавливалась на образах людей "простых", любовно рисуя, например, типы прислуг. "Всегда только непонятное и необъяснимое имело силу давать ему радость", — говорит Гиппиус об одном из своих героев. В другом рассказе героиня его признается: "Я никого не люблю. Я сад люблю, я цветы люблю и музыку". Еще в одном рассказе те же слова повторяет Затенин, "который любил красоту во всех ее проявлениях": "Я никого не люблю, и не люблю никого, потому что всех жалею". Манечка, которую "все за блаженненькую считали" и которая, в 15 лет, никак не могла выучиться писать, возражает своей няньке: "Это по книжкам? Там, няня, не про то. Там все вздор". Людмила, которая любила одно: совсем чистое голубое небо, — произносит такие афоризмы: "А разве нужно всегда говорить только правду? Ложь так же необходима, как правда". И т. д. и т. д.

Те же мысли, те же идеи, только несколько углубленные и обостренные, развиваются и во второй книге рассказов "Зеркала". Типы действующих лиц остаются приблизительно те же, и они ведут между собою разговоры на те же темы. "Истинная красота — гармонична, — говорит один. — Красота, как я ее понимаю, есть предтеча правды".— "В том-то и ужас, — возражает другой, — что красота может быть не гармонична. Я чувствую глубокий разлад мира, я хочу понять и победить его".

II

В самом начале 900-х годов возникло, не без непосредственного влияния Гиппиус, то движение в русском обществе, которое теснейшим образом связано с именем Д. Мережковского. Сущность этого движения состояла в призыве к религиозному

возрождению и в проповеди неохристианства, христианства "апокалиптического", верующего во Христа грядущего, как историческое, веровало во Христа пришедшего и имеющего задачей утвердить равносвятость Святой Плоти и Святого Духа. В связи с этим движением стояли религиозно-философские собрания в Петербурге и издание журнала "Новый путь", два дела, в которых Гиппиус принимала видное участие.

Для поэзии Гиппиус этот период (годы 1900—1906) — самая темная полоса. Начиная, приблизительно, со стихов:

В начале было Слово. Ждите Слова.
Откроется Оно...

поэт в обширном цикле стихотворений пытается выразить свои новые убеждения, то есть ищет поэтического воплощения для отвлеченной мысли: путь, который никогда не бывает успешным в искусстве. Перед нами целый ряд попыток написать "молитву" в стихах, одна неудачней другой ("Нескорбному учителю", "Христу", "Господь, Отец", "За Дьявола Тебя молю, Господь" и др.). Перед нами такой же ряд чисто рассудочных характеристик христианина, подлинного и заблуждающегося, то есть придерживающегося нового понимания христианства или понимания исторического ("Христианин", "Другой христианин", "Я", "Предсмертная исповедь христианина" и др.). Стихи Гиппиус становятся изложением отвлеченных идей в размерах и с рифмой, удручая читателя своим бесцветным прозаизмом. Даже искусство афоризма изменяет поэту, так как нет никакого своеобразия в таких, например, его формулах: "Путь наш единый, — Любовь!", "Грех — маломыслие и малоделание", "Великий грех желать возврата / Неясной веры детских дней" и т. п. По-видимому, христианство оставалось для Гиппиус отвлеченным представлением, не было ею воспринято творчески, и мы вправе ее религиозные стихи просто исключить из ее поэзии.

Но в те же годы написано Гиппиус несколько стихотворений, показывающих, что дарование ее, в существе своем, продолжало расти и развиваться. Стихотворения эти не только не стоят в связи с ее отвлеченным мировоззрением, но порою как бы противоречат ему. Таково, например, прекрасное, сжатое стихотворение "До дна", воскрешающее "декадентское" учение о том, что по всем путям должно идти "до предела":

Тебя приветствую, мое поражение,
Тебя и победу люблю равно;
На дне моей гордости лежит смирение,
И радость и боль — всегда одно.
Над водами, стихнувшими в безмятежности
Вечера ясного, — все бродит туман;
В последней жестокости есть бездонность
нежности
И в Божией правде — Божий обман.
Люблю отчаянье мое безмерное,
Нам радость в последней капле дана.
И только одно здесь я знаю верное:
Надо всякую чашу пить — до дна.

Таково и стихотворение "Сосны" ("Желанья все безмернее"), в котором эти "сосны" прямо говорят поэту:

Твоя душа без нежности,
А сердце — как игла,

а он, поэт, тщетно пытается возразить им:

Не слушаю, не слушаю...
Любви хочу и веры я...

В стихотворении "Дождичек" тонко нарисованная картина дождя, выраженного в самых звуках стихов, заканчивается признанием:

Помню, было слово: крылья...
Или брежу? Все равно!

В стихотворении "Все дожди да дожди...", по своей певучести и по строгому выбору слов принадлежащем к лучшим стихам Гиппиус, опять повторяется славословие миру грезы, противополагаемому миру реальностей, и поэт опять признается: "Жизнь моя — сны" .

В рассказах Гиппиус, написанных в те же годы и собранных в двух книгах, "Третья книга" (1902) и "Алый меч" (1906), таких исключений почти нет. Все рассказы написаны на определенную тему, стремятся доказать определенную мысль. Самые названия — и второго сборника "Алый меч", и отдельных рассказов: "Святая плоть", "Тварь", "Небесные слова", "Святая кровь" (драма) — показывают их чисто рассудочное происхождение. Все действующие лица — только олицетворения определенных идей; это — не живые люди, которых автор наблюдал или воссоздал в своем воображении, но отвлеченные схемы, придуманные для того, чтобы из их поступков или из их рассуждений вывести ту или дру-

гую мысль. Надуманность, отсутствие непосредственных наблюдений над психологией живых людей, даже прямое пренебрежение к этой психологии — все, что чувствовалось уже в первых рассказах Гиппиус, в двух ее следующих сборниках окончательно разрушает иллюзию художественности. Отдельные меткие замечания, верные штрихи в описаниях, несколько хорошо задуманных ситуаций, конечно, не искупают основной художественной неправды всего замысла. Эти рассказы Гиппиус читаются с трудом и прежде всего — скучны.

Зато ее герои очень много рассуждают, и особенно часто на темы о религии. "Если б та вера возвратилась, что в детстве!" — восклицает один из них. "Новая религия родится из новосознанного Евангелия", — поучает другой. " Я верю в то, во что следует верить", — говорит один англичанин. "В раздвоении великая глубина, когда раздвоение ведет к желанию единства", — пишет "Мария Т.". Еще другие обсуждают вопрос, переросли ли люди религию или еще не доросли до нее, начинается ли религия до науки или только за наукой, почему Христос сказал: "Будьте мудры, как змеи", взяв образ искусителя, который соблазнил женщину яблоком мудрости, и т. д. и т. д. И все эти длинные разговоры на отвлеченные темы по большей части не имеют никакого значения для развития действия в рассказе.

III

Около 1904—1905 годов стихи Гиппиус отмечают некоторый перелом в ее самопонимании. Его можно начинать уже со стихотворения, первые строки которого говорят нам:

Я ждал полета и бытия.
Но мертвый ястреб — душа моя.

Поэт как бы осознает, наконец, существо своей души, ее глубокую раздвоенность. Признаваясь, что он "земле и небу равно далек", он делает и другое, горестное признание: "Я знаю, солнце — меня сожжет". Из поэзии Гиппиус исчезают попытки сложить молитву, исчезают отвлеченные рассуждения о Боге, о религии; но зато в стихи опять вливаются живые чувства, вся непосредственность восприятия мира. Поэт, с прежней смелостью, говорит уже не о том, что ему хотелось бы найти в своей душе, но о том, что действительно его душу наполняет, разве только прибавляя в конце своей поэтической исповеди:

Помяни мое паденье
На суде твоем, Господь!

Пусть сознательное отношение к своему творчеству заставляет Гиппиус заключать иные свои стихи в кавычки (как бы приписывая их кому-то другому) или ставить над иными, как заглавие, слово "Шутка", — непобедимая правдивость все же остается в тех признаниях поэта, где он говорит, например: "Не слушайте меня, не стоит: бедные — Слова я говорю: я — лгу!" или где землю, этот "пустынный шар в пустой пустыне", он называет "раздумьем Дьявола" и восклицает: "Ни лжи, ни истины не надо... Забвение! Забвение!"

Эти позднейшие стихи Гиппиус (1905—1913 годов) принадлежат к лучшему, что ею создано в поэзии. В них нет излишней "программности" ее первых стихов, они гораздо более жизненны, красочны и вместе с тем облечены в форму безукоризненную. Почти все эти стихотворения очень коротки, но в немногих обдуманных и внимательно взвешенных словах поэт умеет нарисовать целые картины, передать всю сложность глубоких переживаний. В этих стихах полно выражается своеобразная личность поэта, то "я", которое отличает его от всех других и на которое Гиппиус только намекала раньше своими словами: "Твоя душа без нежности, / А сердце как игла". Как самоопределение, быть может, примечательнее всего стихотворение "Водоскат", посвященное А. А. Блоку:

Душа моя угрюмая, угрозная,
Живет в оковах слов.
Я — черная вода пенно-морозная,
Меж льдистых берегов.
Ты с бедной человеческою нежностью
Не подходи ко мне .
Душа мечтает с вещей безудержностью
О снеговом огне.
И если в мглистости души, в иглистости
Не видишь своего, —
То от тебя ее кипящей льдистости
Не нужно ничего.

"Кипящая льдистость" — лучшее определение пафоса поэзии Гиппиус. Это — тот "волкан на полюсе, Янек", описанный Эдгаром По, "что огнем кипит подо льдом". "Бедной человеческой нежности" нет в поэзии Гиппиус, ее стихи, на первый взгляд, кажутся холодными и, пожалуй, однооб-

разными, как белое ледяное поле, но в их глубине действительно есть "снеговой огонь". Как отважным путешественникам к полюсу, читателям должно преодолеть холод этой поэзии, чтобы перед ними заблистали, наконец, удивительные северные сияния. Надо глубоко вчитаться в стихи Гиппиус, чтобы вполне открылась соблазнительная прелесть таких, например, стихов:

Встань же, мой месяц серебряно-красный,
Выйди, двурогая, — Милый мой — Милая...

или проникновенность обдуманных строк в стихотворении "Тварь":

Приходишь ты, рожденная
Лишь волею моей.

. . . . . .

Шатаясь, отодвинешься, —
Чуть ослабею я...
И молча опрокинешься
Во мглу небытия.

Гиппиус права, говоря своему читателю: "Если ты не любишь снег, /Если в снеге нет огня, / Ты не любишь и меня". Для того же, кто снег "любит", кто знает, что огонь в снеге есть, ее позднейшие стихи открывают мир души, глубокой и сложной, одной из тех, что не часто расцветают на земле.

Годы 1904—1905 отразились на творчестве Гиппиус и в другом отношении: они обратили ее внимание на вопросы общественные. В ее поэзии это сказалось сравнительно слабо: едва ли не двумя только, — впрочем, прекрасными, — стихотворениями: "Петербург" и "14 декабря", начинающими и заканчивающими "Вторую книгу" ее стихов (1910, первый сборник стихов издан в 1904 году). Напротив, в прозе Гиппиус, в ее повестях с этого времени вопросы общественные решительно занимают первое место. В своих новых рассказах и романах Гиппиус всего охотнее останавливается на типах революционеров, ее герои ведут длинные беседы на общественные темы, и автор стремится обосновать ту мысль, что в России истинная революция возможна лишь в связи с революцией религиозной.

За последние годы литературная деятельность Гиппиус вообще значительно расширяется. Кроме драмы "Маков цвет", изображающей переживания группы русских в Париже и в России в 1905—1906 годах, написанной совместно с Д. Мережковским и Д. Философовым (1908), Гиппиус издает за это время еще два сборника рассказов: "Черное по белому" (1908) и "Лунные муравьи" (1912), "Вторую книгу" стихов и книгу критических статей "Литературный дневник" (1908), составленную из критических заметок, помещавшихся в течение ряда лет в "Мире искусства", "Новом пути", "Весах", "Русской мысли" и других изданиях. Также совместно с Д. Мережковским и Д. Философовым Гиппиус участвует в составлении (на французском языке) книги "Le Tsar et la Révolution"[1] (1908). Наконец, в самые последние годы Гиппиус предпринимает работу над обширной трилогией, изображающей в форме романов судьбы русской революции; из этой трилогии пока напечатаны две части: "Чертова кукла" (1911) и "Роман-царевич" (1912).

Эти новые опыты в повествовательном роде немногое изменяют в образе Гиппиус-романиста. По-прежнему надуманные, чуждые свежести вдохновения, новые рассказы и романы Гиппиус не показывают настоящего знания жизни. Герои Гиппиус опять говорят интересные слова, опять попадают в довольно сложные коллизии, но не живут перед читателем. Это — не более как искусно сработанные марионетки, явно приводимые в движение рукою автора, а не силою своих внутренних психологических переживаний. Впрочем, несмотря на значительные размеры романов Гиппиус, она в своих позднейших повествованиях становится гораздо экономнее в распределении материала. В ее новых рассказах уже нет растянутости первых. Многие картины, нарисованные несколькими резкими чертами, выступают отчетливо. Некоторые характеры очерчены рельефно, иногда не без тонкого юмора. Но надо признать, что основная задача, которую Гиппиус поставила себе в своей трилогии, — изобразить все русское общество нашего времени, разные его слои, включив в изображение и портреты многих известных общественных деятелей, автору окончательно не удалась.

В своих критических статьях Гиппиус показала себя критиком тонким и вдумчивым, но крайне резким и не всегда беспристрастным.

IV

По языку, по стилю, по манере письма еще резче отличается Гиппиус-прозаик от Гиппиус-поэта. Проза Гиппиус зачастую написана небрежно; автор довольствуется

[1] "Царь и революция" *(фр.)*.

грамматической правильностью речи, берет первые "попадающие под перо" слова. Автор не останавливается перед такими выражениями, как "Шатрова ела жалость к ней" или "это был самый зловредный мужик". Только местами, всего чаще в описаниях природы, Гиппиус начинает любовно выискивать выражения точные и образные, заботиться об энергии и звучности речи, и тогда оказывается, что у Гиппиус и в прозе есть свой стиль, есть умение говорить сжато, сильно, красиво. Отдельные, преимущественно описательные, отрывки в рассказах Гиппиус являются образцами истинно художественной прозы. К сожалению, они тонут в рядах чисто повествовательных страниц, не имеющих другой задачи, кроме той, чтобы сообщить читателю, что именно случилось с данными лицами. В позднейших повестях Гиппиус заметно стремление к намеренной простоте языка, но оно нередко приводит к неряшливости слога, как стремление к краткости — к излишней лаконичности и отрывочности речи. Критические статьи Гиппиус написаны в особенной манере интимного разговора. Иногда это приводит к большей остроте выражений.

Совершенно не похож на это поэтический язык Гиппиус, язык ее стихов. Его главное достоинство — исключительная сжатость, умение многое сказать очень немногими словами. Гиппиус находит эпитеты вполне естественные и вместе с тем вполне новые, которые каждому слову придают свежесть и неожиданность. Ей удается обновить такие избитые рифмы, как "любовь — кровь" ("Крик") или влить новую жизнь в такое "истасканное" поэтами слово, как "мгла", прибавив к нему эпитет "безрадужная" ("Стекло"). Особенно чувствуется это в описаниях природы, в которых Гиппиус достигает иногда чисто тютчевской прозорливости. Таково, например, описание "Весеннего ветра":

В нем встречных струй борьба и пляска,
И разрезающе-остра
Его неистовая ласка,
Его бездумная игра.

Не менее выразительна картина "Августа":

Пуста пустыня дождевая...
И, обескрылев в мокрой мгле,
Тяжелый дым ползет, не тая...
. . . . . .
Дневная ночь, ночные дни.

Но примеры такой же энергии речи можно найти у Гиппиус и в других стихотворениях, чуждых непосредственного описания, например "К ней":

И шаг твой дымный я ловлю,
Слежу глухие приближенья...
Я холод риз твоих люблю,
Но трепещу прикосновенья.

Рифмы стихов Гиппиус крайне разнообразны, хотя (как и их размеры) кажутся с первого взгляда обычными. Чтобы показать, какой музыкальности достигают стихи Гиппиус, довольно привести одну строфу:

Вешняго вечера трепет тревожный —
С тонкого тополя веточка нежная.
Вихря порыв горячо осторожный —
Синей бездонности гладь безбрежная...

В замечательном стихотворении "Перебои" Гиппиус начинает стихом с пятисложным окончанием, полно передающим то ощущение, о котором говорится в стихах:

Если сердце вдруг останавливается...

С удивительным мастерством владеет Гиппиус "свободным стихом", ритм которого зависит исключительно от чуткости художника. Образцом такого стиха навсегда остается, например, одно из первых стихотворений Гиппиус — "Окно мое высоко над землею"... Очень тонки также перемены размера в одном из позднейших стихотворений — "Он — ей" . Рифмы Гиппиус большею частью просты, но в их простоте есть своя изысканность. Не ослепляя глаз неожиданностью, они всегда естественно занимают свое место и потому никогда не производят впечатления ненужности или бедности. Но не пренебрегает Гиппиус и созвучиями совершенно новыми, если они органически входят в стих, и уже в самые последние годы деятельности она дала несколько опытов новой рифмовки стихов (согласуя начала, а не концы строк).

Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слов. Этот метод, широко развитый поэтами Рима, хорошо знакомый классикам нашей поэзии — Пушкину, Тютчеву, Баратынскому, одно время (50—80-е годы) был как бы забыт у нас. Гиппиус воскресила его с особенной настойчивостью, но с большой осторожностью.Тонкий вкус не позволял ей таких излишеств, как юношеские стихи Бальмонта "Чуждый чарам черный челн". Но в отдельных стихах она достигает истинной звукописи, выражая искусным сочетанием гласных и согласных больше, чем

могут сказать только слова. В своих ранних стихах Гиппиус иногда еще шла к своей цели слишком прямолинейно; таковы, например, ее, все же очень удачные, сочетания:

Темны, теплы тихие стены.
Шелестят, шевелятся, дышат...

В позднейших — она становится настоящим виртуозом слова до такой степени, что в иных стихотворениях решительно каждая буква имеет свое звуковое значение, дополняет общую мелодию ритма. Таковы строфы "Весеннего ветра", одного из лучших стихотворений Гиппиус :

Неудержимый, властный, влажный,
Весельем белым окрылен,
Слепой, безвольный — и отважный,
Он вестник смены, сын Времен.
. . . . . .
И оседает онемелый,
Усталый, талый, старый лед.
Люби весенний ветер белый,
Его игру, его полет.

Если мы отметим в первых стихах игру на согласных "вл-вл- в" и "л"; в четвертом стихе — на "с" и "м"; далее — аллитерацию "стал-тал-стар" и опять "в-в", мы еще далеко не исчерпаем всего звукового содержания этого отрывка. Столь же замечательна строфа из стихотворения "Боль":

Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу,
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

В ней с предельным мастерством расположены буквы "к", "у", "ч", "ж", "л" и "г", образуя сложный звуковой узор.

Как сильный, самостоятельный поэт, сумевший рассказать нам свою душу, как выдающийся мастер стиха, Гиппиус должна навсегда остаться в истории нашей литературы. Вместе с Каролиной Павловой и Миррой Лохвицкой Гиппиус принадлежит к числу немногих женщин-поэтов, которыми мы можем гордиться. Критические статьи Гиппиус, бесспорно, имели свое значение для своего времени. Что же касается ее повестей и рассказов, то они могут быть важны лишь постольку, поскольку по ним можно полнее понять ее стихи: прозу Гиппиус, может быть, будут перечитывать потому, что нам дорого все, что написал любимый нами поэт.

М. ГОРЬКИЙ

В 1897 году я, пользуясь указаниями Н. Ф. Анненского, В. Г. Короленко и С. С. Протопопова, обратился к целому ряду нижегородских литераторов с просьбою прислать автобиографические данные для "Критико-биографического словаря" моего.

В числе лиц, которых мне указали, был "писатель-самоучка" Пешков, много писавший в газетах провинциальных, а в последнее время напечатавший под псевдонимом М а к с и м Г о р ь к и й несколько рассказов и в толстых журналах: "Русском богатстве" и "Новом слове".

Я сам новоявленного беллетриста не удосужился еще прочитать, но мне говорили, что Максим Горький человек с талантом, хотя и "о ч е н ь н е у р а в н о в е ш е н н ы м".

Считаю важным отметить это вполне благожелательное мнение о таланте Максима Горького, но вместе с тем и в достаточной мере скромное. Из весьма похвального чувства благодарности, Горький, когда вошел в славу, говорил в очень трогательных выражениях о той поддержке, которую ему оказали Короленко и друзья Владимира Галактионовича. И создалось такое убеждение, что Горький сразу был оценен в полной мере. Вот это-то и неверно совсем, и роль, которую сыграли в литературной судьбе Горького как В. Г. Короленко, так и другие покровительствовавшие ему литераторы, отнюдь не следует преувеличивать. Все они, несомненно, распознали н е к о т о р ы й талант в Горьком. Никто с ним не "носился", как это часто бывает, когда какая-нибудь литературная компания набредет на самородка и начинает его проводить в гении. И, во всяком случае, никому из покровителей Горького не приходило в голову и самое отдаленное представление о том, какая судьба ждет талантливого, но "неуравновешенного" самородка.

Мало того, один весьма почтенный и опытный литератор из кружка нижегородских покровителей Горького, запрошенный по деловому поводу о молодом дебютанте, имел неосторожность дать о нем такой письменный отзыв:

"Человек с талантом, хотя несомненно, что ничего крупного из него никогда не выйдет".

Не к тому я это, конечно, все говорю, чтобы ослабить очень большое значение той моральной поддержки, которую Горькому посчастливилось получить от Короленко и его друзей и именно тогда, когда он в ней очень нуждался. Мне важно только подчеркнуть чисто стихийный характер внезапного колоссального успеха Горького, который никак и предвидеть нельзя было.

Меньше всего предвидел сказочный успех свой сам Горький, и это ярко сказалось в той автобиографической заметке, которую он прислал мне в конце 1897 года в ответ на мой запрос. Заметка до сих пор целиком еще напечатана не была. При ознакомлении с нею больше всего поражает общий тон, необычайно скромный и лишенный хотя бы отдаленного предчувствия о том, что ждет молодого дебютанта через каких-нибудь 8-9 месяцев. А ведь в самих произведениях-то заносчивости социальной и самосознания "классового" было достаточно.

I

Автобиографическая заметка 1897 года

Из архива
"Критико-биографического словаря"
С. А. Венгерова

Родился 14 марта 1869 года в Нижнем Новгороде. Отец — сын солдата, мать — мещанка. Дед со стороны отца был офицером, разжалован Николаем I за жестокое обращение с нижними чинами. Это был человек настолько крутой, что мой отец с десятилетнего возраста до семнадцати лет пять раз бегал от него. Последний раз отцу удалось убежать из семьи своей навсегда — он пешком пришел из Тобольска в Нижний и здесь поступил в ученики к драпировщику. Очевидно, у него были способности и он был грамотен, ибо уже двадцати двух лет пароходство Колчина (ныне Карповой) назначило его управляющим своей конторой в Астрахань, где в 1873 году он и умер от холеры, которой заразился от меня. По рассказам бабушки, отец был умный, добрый и очень веселый человек.

Дед со стороны матери начал свою карьеру бурлаком на Волге, через три путины был уже приказчиком на караване балахнинского купца Заева, потом занялся окраской пряжи, разжился и открыл в Нижнем красильное заведение на широких началах. Вскоре он имел в городе несколько домов и три мастерских для набойки и окраски материи, был выбран в цеховые старшины, служил в этой должности три трехлетия, после чего отказался, оскорбленный тем, что его не выбрали в ремесленные головы. Он был очень религиозен, до жестокости деспотичен и болезненно скуп. Жил 92 года и за год перед смертью сошел с ума, в 1888 году.

Отец и мать обвенчались "самокруткой", ибо дед не мог, конечно, выдать свою любимую дочь за безродного человека с сомнительным будущим. Мать моя на мою жизнь никакого влияния не имела, ибо, считая меня причиной смерти отца, не любила меня и, вскоре выйдя замуж второй раз, уже совершенно сдала меня на руки деда, который и начал мое воспитание с Псалтири и Часослова. Потом, семи лет, меня отдали в школу, где я учился пять месяцев. Учился плохо, школьные порядки ненавидел, товарищей тоже, ибо всегда я любил уединение. Заразившись в школе оспой, я кончил учение и более уже не возобновлял его. В это время мать моя умерла от скоротечной чахотки, дед же разорился. В семье его, очень большой, так как с ним жили два сына женатые и имевшие детей, меня никто не любил, кроме бабушки, изумительно доброй и самоотверженной старухи, о которой я всю жизнь буду вспоминать с чувством любви и уважения к ней. Дядья мои любили жить широко, то есть много и хорошо пить и есть. Напившись, обыкновенно дрались между собой или с гостями, которых у нас всегда бывало много, или же били своих жен. Один дядя вколотил в гроб двух жен, другой — одну. Иногда и меня били. Среди такой обстановки о каких-либо умственных влияниях не может быть и речи, тем более что все мои родственники — народ полуграмотный.

Восьми лет меня отдали "в мальчики" в магазин обуви, но месяца через два я сварил себе руки кипящими щами и был отослан хозяином вновь к деду. По выздоровлении меня отдали в ученики к чертежнику, дальнему родственнику, но через год, вследствие очень тяжелых условий жизни, я убежал от него и поступил на пароход в ученики к повару. Это был гвардии отставной унтер-офицер Михаил Антонович Смурый, человек сказочной

физической силы, грубый, очень начитанный; он возбудил во мне интерес к чтению книг. Книги и всякую печатную бумагу я ненавидел до этой поры, но побоями и ласками мой учитель заставил меня убедиться в великом значении книги и полюбить ее. Первая понравившаяся мне до безумия книга — "Предание о том, как солдат спас Петра Великого". У Смурого был целый сундук, наполненный преимущественно маленькими томиками в кожаных переплетах, и это была самая странная библиотека в мире. Эккартгаузен лежал рядом с Некрасовым, Анна Радклиф — с томом "Современника", тут же были "Искра" за 1864 год, "Камень веры" и книжки на малорусском языке.

С этого момента моей жизни я начал читать все, что попадало под руку; десяти лет начал вести дневник, куда заносил впечатления, выносимые из жизни и книг. Дальнейшая жизнь очень пестра и сложна: из поварят я снова возвратился к чертежнику, потом торговал иконами, служил на Грязе-Царицынской железной дороге сторожем, был крендельщиком, булочником, случалось жить в трущобах, несколько раз отправлялся пешком путешествовать по России. В 1888 году, живя в Казани, впервые познакомился со студентами, участвовал в кружках самообразования; в 1890 году я почувствовал себя не на своем месте среди интеллигенции и ушел путешествовать. Шел из Нижнего до Царицына, Донской областью, Украиной, зашел в Бессарабию, оттуда вдоль южного берега Крыма на Кубань, в Черноморье. В октябре 1892 года жил в Тифлисе, где в газете "Кавказ" напечатал свой первый очерк "Макар Чудра". Меня много хвалили за него, и, переехав в Нижний, я попробовал писать маленькие рассказы для казанской газеты "Волжский вестник". Их охотно принимали и печатали. Послал очерк "Емельян Пиляй" в "Русские ведомости", тоже приняли и напечатали. Мне, пожалуй, следует заметить здесь, что легкость, с которой провинциальные газеты печатают произведения "начинающего", воистину изумительна, и я полагаю, что она должна свидетельствовать или о крайней доброте гг. редакторов, или же о полном отсутствии у них литературного чутья.

В 1895 году в "Русском богатстве" (книга 6-я) напечатан мой рассказ "Челкаш" — о нем отозвалась "Русская мысль", не помню в какой книге. В том же году в "Русской мысли" помещен мой очерк "Ошибка" — отзывов не было, кажется. В 1896 году в "Новом слове" очерк "Тоска" — отзыв в сентябрьской книге "Образования". В марте текущего года в "Новом слове" — очерк "Коновалов".

До сей поры еще не написал ни одной вещи, которая бы меня удовлетворяла, а потому произведений моих не сохраняю — ergo[1]: *прислать не могу* (курсив мой. — *С. В.*). Замечательных событий в жизни моей, кажется, не было, а впрочем, я неясно представляю себе, что именно следует подразумевать под этими словами.

Крым, Алупка, д. Хаджи-Мустафа

II

Автобиографическая заметка из журнала "Семья"

Кое-какие повторения только что приведенного имеются в другой ранней и ценной автобиографической заметке (частью написанной самим Горьким, частью составленной с его слов), помещенной в № 36 "Семьи" за 1899 год. Но много тут и нового, и характерного, почему мы и воспроизводим эти совершенно затерянные в никому не известном журнальчике сведения. Предлагаю читателю опять обратить внимание на общий тон. Автобиография из "Семьи" отделена от автобиографии из моего архива всего полутора годами, но какая перемена произошла за этот короткий промежуток времени в литературном положении начинающего беллетриста. И тон по-прежнему очень скромный, но вместе с тем и счастливо-умиленный.

"Родился 14 марта 1868 или 9-го года в Нижнем, в семье красильщика Василия Васильевича Каширина, от дочери его Варвары и пермского мещанина Максима Савватиева Пешкова, по ремеслу драпировщика или обойщика. С тех пор с честью и незапятнанно ношу звание цехового малярного цеха. Отец умер в Астрахани, когда мне было 5 лет; мать в Кунавине — слободе.

По смерти матери дедушка отдал меня в магазин обуви; в ту пору имел я 9 лет от роду и был дедом обучен грамоте по Псалтири и Часослову. Из "мальчиков" сбежал и поступил в ученики к чертежнику, сбежал и поступил в иконописную мастерскую, потом на пароход в поварята, потом в помощники садовника. В сих занятиях прожил до пятнадцати лет, все время занима-

[1] Следовательно *(лат.)*.

ясь усердно чтением классических произведений неизвестных авторов, как-то: "Гуак или непреоборимая верность", "Андрей Бесстрашный", "Япанча", "Яшка Смертинский" и т. п.

На пароходе, когда был поваренком, на образование мое сильно влиял повар Смурый, который заставлял меня читать жития святых, Эккартгаузена, Гоголя, Глеба Успенского, Дюма-отца и многие книжки франк-масонов. До повара — терпеть не мог книг, всякой печатной бумаги, до паспорта включительно. После 15 лет возымел я свирепое желание учиться, с какою целью поехал в Казань, предполагая, что науки желающим даром преподаются.

Оказалось, что оное не принято, вследствие чего я поступил в крендельное заведение, по 3 рубля в месяц. Это самая тяжкая работа из всех опробованных мною. В Казани близко сошелся и долго жил с "бывшими людьми": зри "Коновалов" и "Бывшие люди". Работал на Устье, пилил дрова, таскал грузы и, прибавлю, почитывал всевозможные книжки, которыми пичкали добрые люди".

Как тяжко жилось Горькому, можно судить по тому, что в 1888 году он покушался на самоубийство, не имевшее, к счастью, смертельного исхода: пуля на этот раз оказалась не шальной и пощадила нам талантливого писателя.

"Прохворав, сколько требовалось, я ожил, дабы приняться за торговлю яблоками".

После Казани-мачехи Горький пробует счастья в Царицыне, где занимает должность железнодорожного сторожа, а затем опять появляется, по случаю призыва, в Нижнем. В солдаты, однако, Горький не попадает: "дырявых не берут", а делается продавцом баварского кваса. Наконец, многострадальный член "малярного цеха" какими-то судьбами пристраивается письмоводителем у присяжного поверенного Ланина.

"Влияние его на мое образование было неизмеримо огромное. Это высокообразованный и благороднейший человек, коему я обязан больше всех".

Как ни хорошо жилось А. М. у Ланина, где он отдохнул, наконец, душой, но его снова потянуло к бродячей жизни. Бродил он и скитался немало, причем исколесил чуть ли не всю Россию. Где он только не бывал, каких работ не делывал, чего не насмотрелся и не натерпелся. Об этом могут свидетельствовать хотя бы очерки "Чудра" и "Челкаш", "Мальва", "Пиляй", "Старуха Изергиль", "Мой спутник", "Проходимец", "Песня о Соколе" и другие.

На мысль стать писателем впервые натолкнул Горького его знакомый А. М. Калюжный (Калюжный), "которому я тоже многим обязан". Первою вещью, появившейся в печати, был рассказ "Макар Чудра", напечатанный в октябре 1892 или 1893 года в газете "Кавказ". Скитания привели Горького в Тифлис, где он работал в железнодорожных мастерских. Вернувшись затем в родные края, Горький начал помещать свои очерки в поволжских газетах. Может быть и здесь, в новой для него обстановке литературы, для Горького начался бы целый ряд в своем роде скитаний, если бы не счастливый случай.

"В Нижнем в 1893 или 1894 году я познакомился с В. Г. Короленко, которому обязан тем, что попал в большую литературу. Он очень много сделал для меня, многое указал, многому научил".

Первою вещью Горького, напечатанною в толстом журнале, был "Челкаш", попавший, благодаря В. Г. Короленко, в "Русское богатство". Вещь эта решила судьбу Горького.

"Напишите об этом, непременно напишите — Горького учил писать Короленко, а если Горький мало усвоил от Короленко, в этом винен он, Горький. Пишите: первый учитель Горького был солдат-повар Смурый, второй — адвокат Ланин, третий — Калюжный, человек "вне" общества, четвертый — Короленко.

Больше не хочу писать. Я расстроился и расстроился при воспоминании об этих великолепных людях".

В присланной мне автобиографии названо не только все лучшее из произведений первого периода деятельности Горького, но и все характерное, все то, что составляет их специфическую силу.

И, тем не менее, как мы знаем, и Горький и его покровители так мало сознавали эту внутреннюю силу и оригинальность, что даже оттиски не собирались. "До сей поры не написал еще ни одной вещи, которая бы меня удовлетворила, а потому произведений моих не сохраняю". Это писалось в самом конце 1897 года, а осенью следующего 1898 года Горький, подражая Байрону,

мог бы сказать, что в одно прекрасное утро он проснулся знаменитостью. И не было никакого преувеличения, когда, ознакомившись с колоритной биографией этого писателя, поднявшегося на такую высоту с самого "дна" жизни, авторы статей о нем говорили, что перед ними развертывается какая-то волшебная сказка. История русской литературы, действительно, до того не знала примера такого поразительно быстрого и такого головокружительного успеха, какой выпал на долю Горького.

Вопрос о том, кто создал эту внезапную популярность, представляет большой интерес для определения общего характера литературного значения Горького. Успех Горького создала исключительно п у б л и к а, доставив небывалый книгопродавческий успех сначала вышедшим в середине 1898 года двум томам сборника рассказов Горького, а затем собранию его сочинений, изданному товариществом "Знание". Правда, и критика на первых порах с редким единодушием похвал отнеслась к молодому писателю. Но это все еще в значительной степени покровительственное похваливание не идет ни в какое сравнение с лихорадочным темпом роста популярности Горького. Впервые за все время существования русской книжной торговли томики Горького стали расходиться в десятках тысяч экземпляров, скоро достигнув колоссальной цифры 100 000. Вышедшая в 1900 году пьеса "Мещане" в 15 дней разошлась в количестве 25 000 экз. Впервые также публика стала выказывать небывалый и жгучий интерес к личности писателя. Каждое появление Горького в публике, хотя он это старался делать по возможности незаметно, возбуждало настоящую сенсацию; ему проходу не давали интервьюеры, его восторженно провожали и встречали на вокзалах, ему посылали с литературных вечеров телеграммы, его портреты и даже статуэтки появились во всевозможных видах вплоть до карамели и папиросных коробок. Интерес к личности Горького дошел прямо до невыносимой назойливости, которая особенно ярко выразилась в много нашумевшем инциденте 1900 года. На одном из представлений пьесы Чехова в Москве Горький должен был просить бегавшую за ним в антрактах публику оставить его в покое, причем довольно резко сказал, что *глазеть на него нечего: "Я не* Венера Медицейская, не балерина, не утопленник". Когда часть печати упрекнула его в грубости, он написал, хотя и не напечатал, разошедшийся тогда только в гектографиях рассказ "О писателе, который зазнался", где с горечью подчеркивает элемент психологической моды в своем успехе. Герой рассказа — "зазнавшийся писатель" — говорит толпе: "Мне кажется, будто вы меня за то любите, что я не ношу сюртука и в своих рассказах употребляю неприличные слова. И порой мне кажется, что, если бы я научился лирические стихи писать левой ногой, вы бы еще теплее, еще с большим вниманием относились ко мне..." Из России интерес к Горькому быстро перебросился за границу. В один-два года Горький был переведен на все языки и с тою же небывалою в истории литературы головокружительною быстротою стал знаменитостью мировою. Уже в 1901 году такой бесконечно занятой человек, как президент Соединенных Штатов Рузвельт, принимая профессора Мартенса, сообщал ему впечатления, вынесенные из чтения Горького. Особенно прочен и велик был успех Горького в Германии, где сразу его поставили наряду с Толстым. Когда несколько позднее, в 1903 году, в Берлине поставили пьесу "На дне" (Nacht Asyl), это было настоящим триумфом. Пьеса шла в "Kleines Theater"[1] ежедневно в течение года и выдержала более 500 представлений. С огромным успехом шла она также в Вене, Мюнхене. Типы "На дне" стали нарицательными в немецкой печати. Их называли без упоминания, откуда они взяты. Типичным выражением огромного успеха Горького в Германии является то, что возникло целое движение, боровшееся с его влиянием. Вышла даже особая, наделавшая много шуму книга "Fort mit Gorki"[2], которая неистово воевала с "заразою", внесенною в добронравную немецкую литературу апофеозом горьковских "проходимцев".

С конца 1898 года Горький становится ближайшим сотрудником марксистского журнала "Жизнь". Здесь появились самое крупное по объему произведение его — роман "Фома Гордеев", начало неоконченного романа "Мужик", роман "Трое" и несколько рассказов. Горький много содействовал крупному успеху журнала, но он же содействовал и закрытию его весною 1901 года, поместив в нем, после студенческой демонстрации 4 марта, написанную ритмической прозою известную аллегорию "Бу-

[1] "Малый театр" *(нем.)*.

[2] "Прочь Горького" *(нем.)*.

ревестник". Этим апофеозом грядущей революционной бури начинается открытое выражение сочувствия Горького революционному движению. Вскоре он был арестован в Нижнем. Но фактических данных к обвинению не нашлось, и дело кончилось высылкой Горького из Нижнего, с воспрещением жить в столицах и университетских городах. Больной писатель для поправления расшатанного здоровья уехал в Крым, но ему не позволили поселиться в Ялте, и он должен был устроиться в окрестности.

Все еще продолжающаяся волна почти всеобщего сочувствия к Горькому ярко выразилась в том, что в конце февраля 1902 года Горький удостоился чести, которая для других писателей была наградой за многие десятилетия литературной деятельности: он был избран почетным академиком Академии наук по отделению изящной словесности. Но не успел еще недавний обитатель ночлежек получить подписанный августейшим президентом академии диплом, как к нему явился полицейский чин с предписанием отдать диплом обратно. Оказалось, что уже 10 марта в "Правительственном вестнике" появилось следующее, неизвестно от кого исходившее сообщение: "Ввиду обстоятельств, которые не были известны соединенному собранию отделения русского языка и словесности и разряда изящной словесности, выборы в почетные академики Алексея Максимовича Пешкова, привлеченного к дознанию в порядке ст. 1035 устава уголовного судопроизводства, объявляются недействительными". Это никем не контрассигнованное сообщение допускало, таким образом, возможность, что писатели и ученые способны руководиться в определении литературного ранга писателя полицейскими соображениями о политической его благонадежности. Инцидент с Горьким имел печальные последствия для только что созданного разряда "изящной словесности": Короленко и Чехов вернули свои академические дипломы, и "разряд", встреченный недоверием при своем учреждении, на несколько лет захирел.

С начала 900-х годов Горький почти исключительно посвящает себя театру. На первых порах и здесь его ждал огромный успех. "Мещане" (1901) и особенно "На дне" (1902), поставленнные с поразительным совершенством театром Станиславского, обошли все сцены мира. Дальнейшие пьесы: "Дачники", "Дети солнца" имели уже успех средний. Это совпадает с общим ослаблением успеха Горького; спрос на сочинения его, насколько он был делом моды, упал.

В начале 1905 года Горький снова приковал к себе внимание всего мира в связи с событиями 9 января. Накануне этого страшного дня Горький принял участие в известной писательской депутации, которая сочла своим нравственным долгом отправиться к министру внутренних дел князю Святополк-Мирскому и просить его предотвратить катастрофу. Через несколько дней усмотрели в депутации "временное правительство": почти все члены ее были арестованы и посажены в крепость. Горький больше всех был "скомпрометирован", потому что при обыске у него нашли набросок призыва общества к протесту против событий 9 января. Весть об аресте Горького произвела огромную сенсацию в Европе, где она распространилась вместе с известием, будто бы Горького ждет смертная казнь. Этому вполне поверили. И вот раздался клич: "Спасите Горького!". Во всех европейских странах, не исключая отдаленной Португалии, собирались митинги и образовывались комитеты, посылавшие телеграммы и адреса с просьбой о помиловании. Все эти обращения исходили из очень высокой оценки таланта Горького. Страна Ибсена надеялась, что "гениальное перо" Горького не будет вырвано из рук его. Как известно, весьма скоро выяснилась полная несостоятельность легенды о "временном правительстве". Вместе с другими Горький был освобожден после нескольких недель заключения, очень дурно, впрочем, повлиявших на его шаткое здоровье. После 17 октября при ближайшем участии Горького и отчасти на его средства была основана в Петербурге социал-демократическая газета "Новая жизнь". Горький выступил в ней с рядом очень нашумевших фельетонов, в которых всей современной культуре, в чрезвычайно резкой и беспощадной форме, бросались упреки в пошлом, себялюбивом, трусливом, фарисейском "мещанстве". Не делалось никакого исключения для литературы и искусства; Лев Толстой попал в число "мещан". Эти нападки, в свою очередь, вызвали не менее страстные ответные упреки Горькому в "хамстве".

Точно в подтверждение тех упреков в фарисейском мещанстве, которые Горький бросал в лицо всему культурному миру, разыгрался шумный эпизод 1906 года — поездка его в Америку, закончившаяся самым неожиданным скандалом.

В начале 1906 года Горький отправился за границу через Финляндию, где он пользовался широкою популярностью и был в дружбе с вождями крайних партий; затем с чрезвычайным вниманием был он приветствуем в Швеции, Дании и Берлине, где в его честь устраивались собрания и банкеты. В Германии Горький начал энергичную кампанию против подготовлявшегося министерством Витте -Дурново внешнего займа. В страстном воззвании, озаглавленном "Не давайте денег русскому правительству", Горький доказывал европейским капиталистам, что, поддерживая представителей русского старого режима в один из самых критических для него моментов, они губят молодую свободу русского народа. Такою же страстною ненавистью проникнуто известное письмо Горького к председателю французского "Общества друзей русского народа" Анатолю Франсу. Наконец, с тою же целью повести широкую кампанию против несдающегося старого режима Горький весною 1906 года отправился в Америку. Все предвещало широкий успех этой кампании, а лично для самого Горького поездка обещала стать триумфальным шествием. Первые шаги его на американской почве прошли блестяще. Всякое его слово подхватывалось, за каждым шагом следили; составился особый комитет американских писателей, с Марком Твеном во главе, чтобы дать ему торжественный банкет. И все это через несколько дней сменилось всеобщим негодованием по причинам самым непредвиденным. Содержатель отеля, где поселился Горький, узнав, что "законная" жена Горького осталась в России, а сопровождавшая его дама, известная артистка театра Станиславского М. Ф. Андреева, только "гражданская" жена, попросил его оставить отель. Этот моментально ставший достоянием печати отказ повлиял не на одних только содержателей других отелей, тоже не пустивших к себе Горького. Насмешливый наблюдатель людской пошлости Твен поспешил отказаться от банкета; печать ополчилась против "безнравственности" Горького. Ему пришлось оставить Америку, безгранично свободную политически, но еще всецело и рабски подчиненную гнету условной мещанской морали и лицемерного англосаксонского cant'a[1].

По возвращении из Америки Горький поселился на острове Капри возле Неаполя, как потому, что болезнь легких требовала пребывания в теплом климате, так и потому, что нельзя было возвращаться в Россию. Кроме административных кар за заграничные выступления против правительства ему угрожала тюрьма и по возбужденному против него литературному делу.

В конце 1913 года, после амнистии, Горький вернулся в Россию и поселился в Финляндии, в Мустамяках. Болезнь его, принявшая было в начале 1913 года чрезвычайно опасное течение (ему давали не больше 5—6 месяцев жизни) , почти излечена благодаря новому способу доктора Манухина бороться с бациллами туберкулеза посредством рентгенизации.

За семь лет изгнанничества интерес к личности Горького не ослабел. Вилла его на Капри стала местом своего рода паломничества, особенно для представителей социал-демократии, к учению которой Горький примыкал все теснее и теснее. Но и для других туристов, и притом всех национальностей, Капри тоже превратился в некотором роде в "остров Горького". На Капри и вообще во всей Италии имя Massimo Gorki пользовалось очень большою популярностью.

Но литературное положение Горького за эти годы изменилось значительно. Начать с того, что с 1906/1907 годов против Горького было воздвигнуто форменное гонение со стороны представителей "новых течений", с Мережковским, Гиппиус и Философовым во главе, которые с непонятным чувством какого-то очень большого торжества выставили тезис: "конец Горького". Чему тут было радоваться и почему надо было с таким ожесточением подчеркивать потухание таланта, только что давшего никем не оспариваемое, истинно литературное наслаждение?

Однако не то было важно, что люди враждебного лагеря нападали. Несравненно важнее было то, что чрезвычайно ослабело самое внимание к тому, что писал Горький. А между тем писал он много, очень много, и писательская техника его нимало не ослабевала. Все так же был сочен и колоритен его язык, метки афоризмы, и вообще не чувствовалось никакой усталости, этого единственного признака действительного "конца". И среда была стара, столь хорошо им изученная и так недавно еще всех заинтересовавшая. И все же не захватывало. Тут причина не только в том,

[1]Ханжество *(англ.)*.

что в сказочном успехе Горького огромную роль сыграл момент, что на его долю выпало счастье сказать надлежащее слово в надлежащий час, выступить с призывом к бодрости тогда, когда на смену нытью победоносцевско-чеховского периода пришли стремления совсем противоположные. Причина того, что Горький перестал захватывать, заключалась не только в изменившемся моменте, но и в том, что сам он теперь стал иной. Не в одной технике дело и не в одних внешних достоинствах тайна "суггестирования", говоря термином поэтики Гюйо. Не было теперь в многочисленных писаниях Горького того "заражающего" нечто, которое было в первых его выступлениях, потому что тогда он органически был связан со средою, которую изображал, был плотью от плоти ее, жил ее радостями, ее горем, передавал ее трепетания. За бытом ясно поэтому проступало общечеловеческое, которое и волновало читателя независимо от его социального положения. Даже в своих недостатках Горький захватывал тогда. Конечно, в нем была масса примитивной романтики, но — истинная и естественная, она имела большую литературную ценность, ибо все интересно и сильно, что отражает полноту какого бы то ни было искреннего чувствования. И вот эта-то сила примитива и исчезла у Горького. Перебирая на вилле у лазурного моря неизбежно потускневшие воспоминания тяжелого начала жизни, Горький смотрел на изображаемое как-то сверху вниз и, главное, холодно. Оттого в таких самих по себе, по бытовому материалу, интересных вещах, как, например, "Городок Окуров", остался только быт, чем никого взволновать нельзя. Можно, правда, смотреть сверху вниз и тем не менее прийти к отличным литературным результатам. Что ж, и "Записки охотника" смотрели сверху вниз. Но там была полнота другого чувства, которая лучезарно пронизала мелкость изображаемого и создала нечто большое, даже великое. Горький же изгнанического периода жизни как-то сбился в своем отношении к русской жизни и быту. Старое, непосредственное отношение он утратил, а новое было и смутно, и лишено цельности, и несвободно от партийных трафаретов. Остается надеяться, что с возвращением на родину не утраченная Горьким художественная зоркость даст ему твердую почву для нового фазиса его литературной деятельности, что дыхание живой действительности положит конец кабинетности и трафаретности изгнанической полосы его жизни. Сочность и колоритность, оставшиеся при Горьком, являются залогом литературного воскресения. Раз самый талант не ослабел, это ожидание вполне законно. Был бы свеж голос, песня хорошая подвернется непременно. Кроме радости возвращения на родину, вдохновляющим началом для Горького может служить и та огромная популярность, которою он пользуется среди трудящейся массы. Интеллигенция теперь к нему охладела, но для рабочих имя Горького, выбившегося из низов пролетариата, по-прежнему окружено легендарным обаянием.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

В. Л. Львова-Рогачевского

I

Двадцать пять лет тому назад в "Русской мысли"[1] появилось интересное письмо Г. И. Успенского, посланное им в Общество любителей российской словесности. Писатель-народник сообщал, что получил от пятнадцати рабочих приветственный адрес по поводу исполнившегося юбилея его литературной деятельности. Г. И. Успенским было получено много приветствий, но этому обращению читателей-рабочих он придал особенное значение.

В письме-адресе рабочие описывали свои мытарства и с трогательным чувством вспоминали о том, как после долголетнего одурманивания себя лубочною литературою они, наконец, добрались до "хороших книг" и полюбили их читать в праздничные дни и по вечерам.

Чуткий художник увидел в этом письме великий симптом и приветствовал Общество любителей российской словесности, избравшее его в члены, "радостным указанием на эти массы нового грядущего читателя, нового, свежего любителя словесности".

Это пророчество Успенского о массе нового читателя вскоре начало осуществляться самым очевидным образом. В своей статье "Книжный поток"[2] Н. А. Рубакин

[1] 1888. Март.

[2] Русская мысль. 1903. Кн. III.

говорит, что в 1887 году число экземпляров книг, расходившихся в России, равнялось 18 540 390, в 1893 году уже 27 224 943, а в 1898 году — 44 221 864, то есть через десять лет после письма рабочих цифра раскупаемых книг увеличилась в два с половиной раза и в значительной степени увеличилась за счет покупателей из демократической массы. В рабочую среду шли в большом количестве такие книги, как "Спартак", "Под гнетом времени", "Вечная слава", "Труд и капитал", "Как люди на белом свете живут" и т. д.

К хорошим книгам потянулись тысячи рабочих. Спрос на хорошую книгу в особенности начинает возрастать после знаменитой, так называемой великой петербургской стачки 1896 года, когда вместе с подъемом промышленности прокатилась по всей России стачечная волна и когда выступило на сцену поколение 90-х годов.

Вместе с массами новых и свежих читателей пришел в литературу новый и свежий писатель.

В Нижнем Новгороде в семье красильщика Каширина, от дочери его Варвары и мещанина Максима Савватиевича Пешкова, по ремеслу обойщика, родился Алексей Максимович Пешков, будущий писатель Максим Горький. Ввиду того что дата рождения М. Горького устанавливается неточно (в своем автобиографическом письме к С. А. Венгерову Горький указывает 14 марта 1869 года, а в № 36 "Семьи" за 1899 год указывается 1868 год), мы заимствуем дату из перепечатанной не так давно в периодических изданиях "Записи из метрической книги Варваринской церкви Нижнего Новгорода за 1868 г." под № 16 — там эта дата отнесена к 16 марта 1868 года.

На биографии М. Горького мы останавливаться не будем, укажем только, что многие факты из своей жизни, и в особенности из периода, относящегося к детству и отрочеству, сам М. Горький использовал в своих художественных произведениях. Описание детства у него всегда особенно ярко.

Отец художника, Максим Савватиевич, "добрый, умный и веселый человек", умер в 1873 году от холеры, заразившись от сына своего Алексея. Алексей Максимович Пешков сохранил самое светлое воспоминание о своем отце и часто ведет свои рассказы от лица Максима, иногда даже Максима Савватиевича, а в "Хронике городка Окурова" в рассказы Савелия Кожемякина вложил немало фактов из жизни своего отца.

В конце 1913 года в газете "Русское слово" Максим Горький в целом ряде фельетонов дал автобиографический очерк из своего детства. В этом "Детстве" было много мрачных и страшных моментов. Надо удивляться, как выжил ребенок и сохранил в своей душе изумительную любовь к людям.

В своем очерке с особенной теплотой говорит художник о бабушке по матери и об отце. Бабушка научила ребенка любить родной язык и народное творчество.

"Не верить бабушке нельзя, — она говорит так просто, убедительно.

Но особенно хорошо сказывала она стихи о том, как Богородица ходила по мукам земным, как Она увещевала разбойницу "князь-барыню" Енгалычеву не бить, не грабить русских людей; стихи про Алексея, Божьего человека, про Ивана-воина; сказки о премудрой Василисе, о попе-козле и Божьем крестнике; страшные были о Марфе Посаднице, о Бабе Усте, атамане разбойников, о Марии, грешнице египетской, о печалях матери разбойника; сказок, былей и стихов она знала бесчисленно много" (Русское слово. 1913. 29 сент.).

Бабушка любила Максима Савватиевича, мужа своей дочери Варвары, любила больше родных детей.

"Он меня не мамашей, а мамой звал, — рассказывала она внуку, — как маленький. Да он и был по характеру вроде ребенка" (Русское слово. 1913. 29 дек.).

"Да, были мы с отцом твоим крови не одной, а души одной... упокой, Господи, Максима Савватиевича с праведными Твоими. Стоит он того".

"Несколько вечеров подряд бабушка рассказывала историю отца, такую же интересную, как все ее истории. Отец был сыном солдата, дослужившегося до офицера и сосланного в Сибирь за жестокость с подчиненными ему; там, где-то в Сибири, и родился мой отец. Жилось ему плохо; уже с малых лет он стал бегать из дома. Однажды дедушка искал его по лесу с собаками, как зайца, другой раз, поймав, стал так бить, что соседи отняли ребенка и спрятали его" (Русское слово. 1913. 29 дек.).

По рассказам бабушки и воспоминаниям ребенка вырисовывалась мятущаяся, "беспокойная душа" талантливого, прямого, смелого человека.

Когда Максим Савватиевич с своей женой Варварой уехал в Астрахань, мальчик постоянно думал и расспрашивал бабушку об отце.

"— Отчего беспокоится отцова душа? — спрашивал я бабушку.

— А как это знать? — говорила она, прикрывая глаза. — Это дело Божие, небесное, нам неведомое...

Ночами, бессонно глядя сквозь синие окна, как медленно плывут по небу звезды, я выдумывал какие-то печальные истории, — главное место в них занимал отец; он всегда шел куда-то, один, с палкой в руке, и мохнатая собака сзади его" (Русское слово. 1913. 29 дек. № 299).

Дед со стороны матери был когда-то бурлаком на Волге, потом приказчиком балахнинского купца, а позднее открыл красильное заведение. Он дожил до 92 лет, и к нему-то перешел на воспитание будущий "мастеровой малярного цеха". К девяти годам дедушка обучил своего внука грамоте по Псалтири и Часослову и отдали его мальчиком в магазин обуви. С этого времени начинаются работа и чтение. После сказок бабушки приходит лубочная литература.

"Из мальчиков сбежал, — пишет сам Горький, — и поступил в иконописную мастерскую, потом на пароход в поварята, потом в помощники садовника; в сих занятиях прожил до 15 лет, все время занимаясь чтением лубочных произведений".

Таким образом, та лубочная книга, о которой писали рабочие Успенскому, та "Роковая любовь", которою упивалась Настя ("На дне"), тот "Рауль бесстрашный", подвигами которого восхищались Илья и Яков ("Трое"), и многие герои Максима Горького не миновали его самого.

Постепенно от лубочной литературы он переходит к хорошей литературе. Бывший солдат, пароходный повар Смурый, как мы знаем, сильно повлиял на развитие своего ученика, заставляя его читать жития святых, Эккартгаузена, Дюма-отца, многие книги масонов, Успенского и т. д.

Псалтирь, Часослов, жития святых, поэзия церковных книг не прошли бесследно для М. Горького. Уже Мальва зачитывается "житием Алексея Божьего человека", в "Матери" на каждом шагу религиозные сравнения, Яков ("Трое") переходит от "Рауля бесстрашного" к Библии, Матвей — воспитанник дьячка Лариона — тоже учился читать по Псалтири и в зимние вечера читает Библию, Матвей Кожемякин — тоже ученик дьячка и тоже начал свое чтение с церковных книг.

Ребенок-сирота; мальчик в магазине обуви; ученик у чертежника, в иконописной мастерской; поваренок на пароходе; ученик повара Смурого; рабочий в крендельном заведении; пильщик дров и грузчик в порту; торговец яблоками; железнодорожный сторож; рабочий в тифлисских железнодорожных мастерских и политический узник в тифлисском Метехском замке; ученик политического ссыльного А. М. Калюжного; письмоводитель у нижегородского присяжного поверенного Ланина; политический заключенный в Нижнем Новгороде; поэт, газетный фельетонист; писатель-самоучка; писатель — любимец молодежи; участник событий 1905 года и эмигрант; вечный скиталец; правдоискатель, вечный протестант и борец — такова жизнь Максима Горького.

С раннего детства пришлось испить Максиму Горькому поистине горькую чашу страданий, но никогда он не ныл и не жаловался на свою судьбу. Он принес в жизнь радость, а не печаль и воздыхание.

Множество интереснейших встреч с босяками и крестьянами, с монахами Нового Афона или Митрофаньевского монастыря, с протопопами и схимниками, с рабочими и капиталистами Нижнего, Самары, Москвы, с рабочим Заломовым и миллионером Саввой Морозовым, с литераторами и революционерами, тысячи фактов, огромнейшей важности события, от погромов до 9 января, — вот тот неисчерпаемый источник, из которого мог и сможет еще долго добывать своей материал М. Горький.

Когда-нибудь в обширной автобиографической работе, о которой он нередко говорит, Горький даст драгоценный материал из воспоминаний и характеристик. Там будут и "ученические годы странствования", и годы творчества, и годы борьбы.

Когда вы слышите воспоминания и бесчисленные устные рассказы Горького (а рассказчик он превосходный), вы чувствуете, что накопленные запасы художником далеко не исчерпаны.

Редкая художественная память помогла ему закрепить навсегда звуки, голоса, жесты, формы и краски быстронесущейся жизни, кипучей, мятежной и богатой яркими впечатлениями. М. Горький любит вспоминать о своих учителях. "Первый учитель Горького — бывший солдат-повар Смурый, второй — адвокат Ланин, третий — А. М. Калюжный, человек "вне" общества, четвертый — Короленко".

Мне пришлось видеть в Тифлисе у А. М. Калюжного прекрасный портрет, присланный

М. Горьким учителю в 1901 году с самою трогательною надписью. М. Горький пишет, что "не проходит дня", когда бы он не вспомнил своего учителя.

В 1892 году в тифлисской газете "Кавказ" в № 242, от 12 сентября, появился небольшой очерк "Макар Чудра", подписанный псевдонимом Максим Горький. Написал и напечатал свой очерк Алексей Максимович Пешков по настоянию А. М. Калюжного.

М. Горький начинает писать в газетах, а в 1895 году познакомившийся с ним в Нижнем Новгороде В. Г. Короленко взял у него рассказ "Челкаш" и напечатал его в "Русском богатстве" (1895. Кн. VI). Эта первая вещь в журнале была замечена.

В 1898 году появились два первых тома его рассказов в издании Дороватовского и Чарушникова.

В сентябрьской книжке "Русского богатства" (1898) Михайловский писал о них: "Во всяком случае, два томика его рассказов представляют собою нечто определенное, притом такое, что может доставить и художественное наслаждение, и пищу для размышления, что можно не только с удовольствием читать, но и перечитывать и что помянется историей литературы, хотя бы М. Горький и ничего больше не написал"[1].

Но Максим Горький не ограничился этими двумя томиками, он неустанно работал в течение двадцати лет в газетах, журналах и сборниках, не перестает работать и теперь. Издательство "Знание" выпустило уже девять томов его сочинений, куда вошло далеко не все, написанное М. Горьким. Многие мелкие рассказы ("Встряска", "Сирота") и многочисленные публицистические статьи затеряны в газетах, и было бы важно собрать их вместе. В скором времени, вероятно, выйдет полное собрание его сочинений.

Сам М. Горький недооценивал значение своих художественных произведений. Когда в 90-х годах С. А. Венгеров обратился к нему с письмом, в котором, между прочим, просил прислать напечатанные произведения, М. Горький в своем автобиографическом письме, как читатель уже знает, дает очень характерный ответ на эту просьбу: "До сей поры еще не написал ни одной вещи, которая бы меня удовлетворяла, а потому произведений моих не сохранял — ergo прислать не могу".

1) Произведения первых лет — это небольшие яркие очерки, песни, легенды, рассказы, в которых обычно фигурируют два лица и ведут разговор друг с другом перед лицом природы; степь и море присутствуют при этом разговоре, как древний хор.

2) Затем "маленькая драма, разыгравшаяся между двумя лицами", постепенно разрастается в повесть к концу 90-х годов, когда в журнале "Жизнь" появляются "Фома Гордеев", "Трое", начало романа "Мужик".

3) В следующее десятилетие "маленькая драма" первых рассказов превращается уже в настоящую драму, впрочем, "в драму настроения, в духе Чехова, а не драму действия, где ведут бесконечные разговоры уже не два лица, а целые общественные группы". Перед вами проходят мещане ("Мещане", "Васса Железнова"), интеллигенция ("Дачники", "Дети солнца", "Варвары", "Последние", "Чудаки"), бывшие люди, спустившиеся на дно ("На дне"), хозяева и рабочие ("Враги").

В своих огромных произведениях (300—500 с.) — "Мать", "Исповедь", "Жизнь ненужного человека", "Лето", "Хроника городка Окурова" и продолжение "Хроники" — "Матвей Кожемякин" — художник постоянно стремится проследить жизнь героя — Павла, Матвея-богостроителя или Матвея Кожемякина, последовательно, шаг за шагом, от колыбели до могилы, постоянно стремится "обернуть жизнь о весь круг жизни". И, как герой "Исповеди" Матвей раза четыре рассказывает всю свою жизнь разным лицам, так сам автор много раз по одному и тому же плану рассказывает то жизнь купеческого сына, сироты Фомы, то жизнь рабочего Павла, потерявшего отца, то жизнь не рабочего и не хозяина Матвея, круглого сироты, то жизнь мещанина Матвея Кожемякина, рано потерявшего мать.

Обычно в центре этих больших произведений не любовная интрига, а искание смысла жизни, искание ответа на проклятые вопросы.

Перечитывая том за томом произведения Горького, вы точно входите в мастерскую художника, которая переполнена этюдами и большими полотнами, и, нужно правду сказать, этюды гораздо ярче, красочнее, чем законченные картины, — так

[1] См.: Отклики. Т. 2. С. 339 (перепеч. из "Русского богатства").

было с живописью Иванова, много лет готовившего картину "Явление Христа народу".

В этой мастерской можно проследить шаг за шагом, как этюды переходят в картину со множеством лиц, иногда едва намеченных.

Встреча или случай из жизни героев прежних очерков входят, как этюд, в историю жизни героя, в драму или рассказ. Порой случайно брошенное замечание или диалог дают позднее художнику идею, фон картины, сюжет.

Несколько строк из рассказа "Старуха Изергиль" (1895) об орле[1], который почувствовал слабость, поднялся высоко в небо и, сложив крылья, упал на острые уступы гор, превращаются в "Песню о Соколе", написанную в следующем году.

Очень характерна беседа романтика Беньковского и доцента Полканова из "Вареньки Олесовой" об интеллигенции, для которой "деревня — это *дача,* да и вообще они д а ч н и к и по существу их душ"; "они явились, поживут и исчезнут, оставив за собой в жизни разные бумажки, обломки, обрывки, обычные следы своего пребывания, всегда оставляемые дачниками на полях деревни. Придут за ними другие и уничтожат весь этот сор"[2].

Эта беседа подсказала идею драмы "Дачники" и содержание некоторых из диалогов драмы.

"Чиж, который лгал" (1892) и рассказ "Болесь" (1896) о проститутке Терезе, которая пишет письма несуществующему Болесю, некоторые сцены из повести "Бывшие люди" (1897) явились намеками, из которых потом художник создал такие яркие образы, как Лука и Настя.

Разговор Орлова ("Супруги Орловы", 1897) с доктором во время холерной эпидемии: "Больных лечите... а здоровые помирают от тесноты жизни" и угрозы Гришки Орлова пойти в город и сказать ребятам: "А знаете, как холеру лечат?" — дали идею художнику для его "Детей солнца" и материал для той сцены, где слесарь Егор пытается натравить толпу на ученого-химика, который не отозвался на тоску слесаря, жаждавшего ласки и живого слова.

Таких примеров можно было бы привести еще немало.

Вся Россия, начиная от бывших людей, погибающих "на дне", и кончая "детьми солнца", проходит перед вами в многочисленных образах М. Горького. Эти образы растут на ваших глазах, становятся все более значительными и содержательными.

Босяк Челкаш и спившийся интеллигент Яков из драмы "Враги", жадный, трусливый мужик Гаврила и великомученик Рыбин, судовладелец Игнат и кающийся буржуа Фома Гордеев, рыжий "озорник" Гвоздев и рабочий — социал-демократ Павел, тоскующий интеллигент Ежов и веселые "люди из города" — революционеры, поднимающие рабочих, декадентка Калерия и жена рабочего "мать" Пелагея Ниловна — разве можно их всех переименовать?! Они толпятся в мозгу художника, спешат воплотиться, ворваться в жизнь, вмешаться "в самую гущу жизни". По этим образам, как по вехам, можно проследить смену настроений за годы, полные огромного исторического значения, проследить путь от жадного мужика Гаврилы до великомученика Рыбина, от Гвоздева до Павла, от Павла до богостроителя Матвея.

II

Творчество М. Горького — это вечный бунт беспокойной, мятущейся души, это скитания по полям и дорогам родины, это искание "праведной земли", истинной веры. То подле моря и в степи, то через поля и леса, часто сбиваясь в сторону, идет правдоискатель-художник. О смерти ему "некогда думать", вместе с богостроителем Матвеем он может сказать: "Смерть тоже загадка, а я р а з р е ш е н и я ж и з н и и с к а л". Часто его искания переходят в судорожные метания, он торопится дальше: "о, только б кругозор сменять на кругозор — всегда готовым быть на новые искания". Эти новые искания заставили его Луку идти "в хохлы — там, сказывают, новая вера объявилась". В этой погоне за новой верой есть что-то глубоко национальное и в то же время болезненное, напоминающее "охоту к перемене мест".

В своем очень интересном очерке "Писатель"[3] М. Горький незаметно для себя отмечает характерную черту своей писательской физиономии.

Весною 1889 года пришел он пешком из Царицына через Тамбов, Тулу и Москву в Нижний с письмом к писателю, оказавшему

[1] См.: т. I. Изд. "Знание". С. 114.

[2] См.: т. II. Изд. "Знание". С. 310, продолжение беседы.

[3] См.: Современник. 1911. Кн. X. С. 3.

на него большое влияние, к Петропавловскому-Каронину.

Род человеческий — за исключением двух телеграфистов и одной барышни — был ему глубоко противен; он "сочинял ядовито-сатирические стихи", проклиная все сущее, и мечтал об устройстве земледельческой колонии.

Приятель Каронина В. Старостин-Маненков просил писателя в особом письме к нему отговорить юношу от его затеи "сесть на землю", основать толстовскую колонию. Каронин признается самому будущему толстовцу в трудности такой задачи: "У вас вон такое упрямое лицо и вы — не интеллигент". Но после короткой беседы, после нападок Каронина на людей, которые хотели душу свою закопать в землю, окружить себя миллионами пустяков, произошла неожиданная и быстрая метаморфоза.

Каронин "провел по воздуху длинную линию и разрубил ее посредине убедительным жестом, а потом сморщил лицо, вздохнул:

— К... колония! Эх! Разве это нужно?"

"Более тысячи верст, — пишет М. Горький, — нес я мечту о независимой жизни с людьми-друзьями, о земле, которую я сам вспашу, засею и своими руками соберу ее плоды, о жизни без начальства, без хозяина, без унижений, я уже был пресыщен ими. А тихий, мягкий человек взмахнул рукой и как бы отсек голову моей мечте. Это явилось неожиданностью для меня — я полагал, что мое решение устойчивее, крепче. И особенно странно и даже обидно было — то, что не слова его, а этот жест и гримаса опрокинули меня" (с. 7).

Но, покончив не в двадцать четыре часа, а в несколько минут с толстовством, двадцатилетний "не интеллигент" "с упрямым лицом" тотчас начинает искать новую веру. Вот он увидел на полке у "писателя" книги Спенсера, Вундта, Гартмана, Шопенгауэра. Пессимисты-философы в конце 80-х годов были вестителями дум, сам юноша "с упрямым лицом" "ненавидел весь мир", неудивительно, что он тянется к Гартману и Шопенгауэру и просит у Каронина "одну из этих книг, которая попроще". Писатель уверяет юношу, что это ему не нужно, что ему надо заняться делом, что у него впереди солдатчина, но солдатчина нисколько не смущает гостя, он даже возлагает на нее надежды.

"— Меня возьмут в топографическую команду и отправят на Памир, а там я...

— Здравствуйте! — сказал Каронин, остановившись против меня и наклонившись. — Экая сумятица у вас в голове: колонии, Памиры, изучение философии. Замечательно, право! Юноша, вам надобно лечиться от этих судорог" (с. 19).

В этом диалоге, записанном с чисто горьковским юмором и необыкновенной правдивостью, будущий художник-правдоискатель обрисован во весь рост.

Почти четверть века прошло со времени этой встречи с писателем-народником, чистый и светлый образ которого осветил дорогу М. Горькому, за четверть века много было "судорог" в его жизни и творчестве. "Колонии" и "Памиры" стали какими-то символическими.

После толстовства — ницшеанство, после "ядовито-сатирических стихов" — восторженные гимны во славу гордого человека, после ненависти, направленной против целого мира и презренного человеческого рода, — объяснение в любви перед природой и перед легендарным героем, сверхчеловеком.

Встречи с сверхиндивидуалистами-босяками натолкнули Горького на те идеи, которые позднее хлынули в Россию вместе с произведениями Ф. Ницше. Художник клеймит жалость и жалкие слова, слабых людей, он ищет сильных духом и твердых сердцем, он создает образы Зобара и Радды, Макара Чудры и Ларры, хана и его сына, образы не знавших жалости индивидуалистов, гордых красавцев, которые идут "своим путем, не сворачивая в сторону" и ценят волю дороже жизни. Этих гордых красавцев противопоставил М. Горький жалким мизерным людям мещанства.

В сборнике "Будем как солнце", помеченным 1902 годом, Бальмонт посвящает Максиму Горькому свое стихотворение "В домах", направленное против тех некрасивых, бледных людей, которые живут "в мучительно тесных громадах домов... окованы памятью выцветших слов, забывши о творческом чуде".

Челкаш и Мальва живут под солнцем, на чистом воздухе, их дом — море и степь, они не знают "пригвождений к преданью" и не умеют тосковать "в размеренной, чинной боязни". В то время как в начале 90-х годов Бальмонт пишет свои лунные стихи, строит храмы изо льда, воспевает смерть и предается унынию и тоске, в это самое время Максим Горький уже в 1892 году

начинает творить свои с о л н е ч н ы е легенды, песни и сказки.

Сверхиндивидуализм всех этих вольных соколов сближал солнечную легенду и сказку М. Горького с индивидуалистическим течением в нашей поэзии, и недаром же М. Горький один из первых приветствовал Валерия Брюсова в "Нижегородском листке" (1900. № 313) и поэзию Бальмонта, недаром герой "Ошибки" Кирилл Иванович говорит: "Декаденты — тонкие люди, тонкие и острые, как иглы, — они глубоко вонзаются в неизвестное" (т. I, с. 157).

Это писалось в 1895 году, а в 1898 году, по выходе двух первых томов рассказов Горького, Н. К. Михайловский высказывает опасение, что М. Горькому грозят в будущем "тонкие и острые иглы декадентства, которые в действительности не тонки и не остры, а, напротив, очень грубы и тупы"[1].

Острые и тонкие иглы декадентства только промелькнули на пути М. Горького, как "колонии" и "Памиры", и в будущем писателя уже не играли никакой роли, больше того: в пьесе "Дачники" М. Горький пишет памфлет против этих "тонких и острых, как иглы, декадентов", декадентской поэтессе Калерии противопоставляет поэта-общественника Власа. Влас едко высмеивает людей, которые ищут, "как бы лучше спрятаться от жизни". В уста декадентки Калерии М. Горький вложил стихи очень изящные и красивые, которые являются слишком явной пародией на парнасские произведения Бальмонта, воспевавшего "морозные узоры", холодные снежинки, одинокий цветок эдельвейс.

Дачникам русской жизни, утонченным декадентам, мистикам вроде Рюмина, индивидуалистам вроде адвоката Басова М. Горький противопоставил детей прачек, кухарок, людей, вышедших из народа и связанных с ним неразрывными, кровными узами. Это был вызов, направленный по адресу декадентов. Вызов был принят, пьеса была освистана модернистами, теми, кто узнал в Калерии и Рюмине себя.

Но художник не знал, что нужно делать людям из народа, чтобы порвать с "дачей": миллионер явился у него в конце драмы в качестве какого-то американского дядюшки, с тем чтобы помочь и разрубить гордиев узел.

"Бывшие" люди уже не удовлетворяют художника. Их босяцкому нигилизму художник противопоставил справедливость татарина, который "закон в душе имел". Позднее на образе этого татарина художник остановился с особенной любовью в "Хронике городка Окурова". В драме "На дне" М. Горький исчерпал "до д н а" тему о босяках, по остроумному замечанию Н. К. Михайловского. Лукавый старикашка Лука — прежний "чиж, который лгал", и будущий Маркушка из "Хроники городка Окурова" — со своей постоянной ложью является могильщиком в мире обреченных, опустившихся на дно "бывших" людей, для которых правда — смертный приговор, а ложь — последнее утешение.

В драме "Дачники" только мелькнула фигура миллионера, презирающего "аристократов духа", которые "живут без действия", в повестях и романах "Фома Гордеев", "Трое", "Мужик" М. Горький пытается подойти вплотную к людям действия, к так называемым строителям жизни. Игнат-судовладелец, лесопромышленник Щуров, предприимчивый и подвижный Маякин, лидер волжского купечества, капиталист из новых Смолин, пророк буржуазии, клеймящий ее Фома Гордеев встали во весь рост на фоне волжской жизни; но их строительство отталкивает художника, он, как и его Фома, видит всюду руки, обагренные в крови, всюду "действие" граничит с преступлением. Сам Фома Гордеев походит на сову, которую разбудили ночью; он — слепая сила, он не знает выхода, он может каяться, проклинать, может устроить скандал в благородном семействе строителей, но он не способен к и н о м у действию.

Не находит выхода и герой повести "Трое" Илья, а "мужик" слишком быстро превращается из деятеля в дельца. Горький так и не закончил эту повесть, героя которой готовы были принять за лицо положительное.

Илья и Фома обращаются к интеллигенции, как обращался слесарь Егор к "детям солнца", как обращался рабочий Гвоздев к редактору, но "роман" с интеллигенцией не удается: слепая сила сталкивается со зрячим бессилием. Фома сходит с ума, окончательно слепнет, Илья разбивает голову о стену, Коновалов вешается на отдушине. Они все "не нашли точки своей". Сам художник пока не знает этой точки, не видит выхода, а судорожные метания Фомы, Ильи, Коновалова, Орлова — это судорожные метания самого Горького.

[1] Отклики. Т. 2. С. 393.

В драме "Мещане" рабочий-машинист Нил восторгается процессом жизни, проповедует бодрость и любовь к жизни. Его деятельность направлена против мещанства, лишенного творческой энергии против бессеменовского дома. Нил любит ковать, для него "бить молотом — это наслаждение", он вечно стремится вмешаться "в самую гущу жизни", он ненавидит "гнилую жизнь" и уверен в победе новой жизни, он видит, как "музыканты настраиваются" и готовятся играть "что-то фортиссимо". Нил уходит из дома "мещан".

В драме "Враги" и повести "Мать" герои Горького — рабочие. Они находят свою точку, они, как Павел и Андрей Находка, становятся под знамя социал-демократии.

Если в повести "Трое" Илья в камере следователя, после убийства ростовщика, видит картину Христа, который идет печальный и одинокий среди каких-то развалин, то теперь в повести "Мать" лицо Христа как бы проясняется, и Он уже не одинок. В комнате рабочего Павла, который отдал свою жизнь пробуждению сознания среди темных масс, висит иное изображение Христа, не то, которое видел убийца и самоубийца Илья: три человека, разговаривая, идут куда-то "легко и бодро". Это воскресший Христос идет в Эммаус вместе с учениками, глаза которых, по евангелическому выражению, "удержаны", но сердца которых уже горят. Приближается момент, когда "и невинно убиенных сила правды воскресит", когда удержанные глаза людей слепых, темных, но нашедших точку откроются. Максим Горький от толстовства и ницшеанства переходит к ленинскому большевизму. Он уверовал в знамя социал-демократии. О его "партийности" в один голос говорят критики.

Но "колонии" и "Памиры" сменяются новыми судорогами, поисками "новой веры". Горький пишет "Исповедь", герой которой уже — "не хозяин и не рабочий", подкидыш, сирота, воспитанник дьячка Лариона и воспитанник бывшего священника Иегудиила. От богоборчества и отрицания правдоискатель Матвей постепенно переходит к богостроительству и утверждению. Его Бог — это "народушко", "Populus homini deus est"[1], по выражению Фейербаха. Новый Бог Матвея — это Бог красоты и разума, справедливости и любви, Бог человечества, Бог всех объединившихся в одно целое. Никогда не писал М. Горький таких восторженных страниц, местами переходящих в какую-то буйную радость, в какое-то опьянение человечностью, в псалмы радости, в молитву перед народом-богостроителем, народом, творящим чудеса, исцеляющим расслабленных.

Но за этим опьянением слышались тревожные нотки. То, что говорили романтики народничества против автоматизма и фатализма социал-демократов, то, что говорило эс-эрство, всегда клеймившее социал-демократическую рассудочность и мертвую догму марксизма, то теперь возвестила новая вера, слившая класс с народом. Культ "народушки" заменил собою культ рабочего класса.

К этой проповеди новой веры присоединялось горячее стремление предупредить отлив, вырвать почву из-под ног у скептиков, у людей изверившихся, вырвать почву у всевозможных пророков буржуазного общества, задержать и вернуть колеблющуюся часть интеллигенции, а вместе с тем использовать религиозные искания народа. Вышний град пытаются построить на каменном фундаменте. В своей "Исповеди" М. Горький восстал против "исторической необходимости", которую смешал с фатализмом, он "построил" земного бога, "придумал" новую веру.

Впервые свою теорию М. Горький высказал в своем ответе на предпринятую во Франции анкету по инициативе журнала "Mercure de France". В "Исповеди" эту схему он облек в плоть и кровь. "Исповедь" появилась одновременно с книгой Анатолия Луначарского "Религия и социализм", новый период начался под знаком этой книги. В сборнике "Театр" А. Луначарский писал о своей новой религии: "Все человеческое сотрудничество ставит перед собой задачу: должен быть Бог живой и всемогущий, мы — строители его. Научный социализм абстрактно раскрывает в основных чертах процесс богостроительства, иначе называемый хозяйственным процессом" (с. 27).

Термины "Бог", "богостроительство" пошли в ход в "Исповеди", но Бог-метафора А. Луначарского не совсем то же, что Бог-народ М. Горького, а богостроительство М. Горького плохо вязалось с "хозяйственным процессом" А. Луначарского. Это сказалось в описании крестного хода

[1] "Народ человеку — бог" *(лат.)*.

и того чуда, которое совершилось по слову народа в повести "Исповедь".

Для единения масс М. Горькому понадобился крестный ход даже после 1905 года.

Богоискатели Д. Философов и Д. Мережковский приветствовали богостроителей, но если богоискатели, кроме Бога, призывали народ и социализм, то богостроители, кроме социализма, еще призывали Бога. Самые искания Матвея зачастую носили какой-то географический характер.

В первых своих произведениях певец сильных и твердых, не знающих жалости людей относится отрицательно к мужику. В поисках "праведной земли" он идет к разным социальным группам; теперь начинается преклонение перед народом, "народушкой", перед загадочным мужиком.

В 1889 году писатель Каронин говорит юноше М. Горькому: "Нет, русский народ — хороший народ, чудеснейший народ, я вам скажу"[1]. Через двадцать с лишним лет эти слова народника становятся любимыми словами М. Горького, он повторяет их и в повести "Лето", и в "Хронике городка Окурова", повторяет с каким-то умилением.

"И скажу тебе от сердца слово: хорош есть на земле русский народ! Хорош народ! И — аминь!" — обращается Тиунов к поэту Симе Девушкину (Сб. XXVIII "Знания". С. 69).

В "Хронике" М. Горький решает вопрос, кто — мы? Что представляет собою уездная Россия? Он идет к "русской милой земле". Он рисует фигуру мещанина националиста Тиунова, слова которого с восторгом подхватило "Новое время". Тиунов — "одноглазая душа", он — кривой, и национализм его — кривой, с мещанским привкусом; этого, конечно, не заметил г. Перцов в своей статье "Горький продолжается".

"В один прекрасный день, — предсказывал нововременский публицист, — мы узнаем что-нибудь неожиданное о Горьком"[2].

Он цитирует фразу Тиунова:

"А я тебе скажу открыто: возникает Россия! Появляется народ всех сословий и все размышляют: почему инородцы получили над нами столь сильную власть? И это значит: просыпается в народе любовь к своей стране, к русской милой земле" (Сб. XXVIII "Знания". С. 4).

В своей "Хронике" художник хотел противопоставить кривому национализму окуровского мещанина истинную любовь к родной земле, как в "Исповеди" богостроительство хотел противопоставить богоискательству. И если там церковные, ветхие слова были смешаны с новыми словами социалистической доктрины, то здесь слова наивного национализма мешаются с лозунгами последовательного демократизма. Получается то мещанное, против чего восстает М. Горький, нападая на мещан.

Наши предки после крещения еще долго продолжали смешивать громовержца Перуна с Ильей-пророком, бога Велеса со святым Власием, покровителем стад. Называлось такое смешение двоеверием. "Не хозяин и не рабочий" Матвей обнаруживает такое двоеверие, Михаил, начетчик, сын раскольничьей начетчицы, отличался тем же двоеверием. Рабочий Петр Ягих восстает против стремления Михаила облекать новый идеал в ветхозаветные ризы. "Ты, Мишка, — говорит он, — нахватался церковных мыслей, как огурцов с чужого огорода наворовал, — и смущаешь людей! Коли говоришь, что рабочий народ должен жизнь обновлять, — обновляй, а не подбирай то, что попами до дыр заношено, да и брошено".

Двоеверие Матвея и Михаила-начетчика — двоеверие самого художника, и оно проходит красной чертой через все судорожные метанья М. Горького, в которых странно перепутались интеллигентский импрессионизм и чисто национальная черта — жажда веры, искание "вышнего града".

В своей лекции "Горький против Горького", которую я читал неоднократно в 1910—1911 годах, я не раз отмечал у Горького два естества: интеллигентское и пролетарское. На эти два естества указывает даже форма его первых произведений: вечный диалог между Максимом-книжником и героем его сказок, песен и легенд, олицетворяющим непосредственное чувство.

В своих "Итогах русской литературы"[3] Д. Н. Овсянико-Куликовский также подошел к этой двойственности художника, но с его объяснением этой двойственности нельзя согласиться. Он сравнивает Горького с Ломоносовым.

[1] Современник. 1911. Кн. 10. С. 10 (Горький, "Писатель").

[2] Новое время. 1910. 31 дек. № 12142.

[3] Вестник воспитания. 1911. Кн. VI. С. 2—3.

"Как бы самородок-самоучка, — пишет почтенный историк литературы, — ни приспособился к интеллигентской среде, в глубине души у него остаются не вытравленными следы своего разлада с нею. Он уже привык говорить "мы", но тайно думает "мы и они", хотя бы не отдавая себе отчета в этом. Вот именно эта двойственность и выступает весьма заметно и весьма своеобразно у А. М. Пешкова. Мало того, она образовала центральный пункт или основную идею — я готов сказать: пафос и трагедию его творчества".

Точно в ответ на это утверждение "самородок-самоучка" пишет совсем недавно повесть "Случай из жизни Макара" (Сб. XXXIX "Знания").

Эта повесть так же, как и "Писатель", в высшей степени ценна для нас и является как бы той главой, которая предшествует главе, посвященной встрече с Карониным. Если очерк "Писатель" относится к 1889 году, то "Случай из жизни Макара" относится к 1888 году, когда М. Горький пытался застрелиться. В чертах Макара нетрудно узнать знакомые черты самого Максима Горького.

Чем же объяснить, что девятнадцатилетний юноша-рабочий пытается застрелиться?

Сознание одиночества, разрыв с родной пролетарской средой и оторванность от чуждой ему по настроению, по воспитанию и по привычкам интеллигентской среды мучит, тяготит юношу: "книжное" оторвало Макара от родных людей, среди которых он жил и вместе с которыми работал, но "книжное" не породнило его с книжниками. У них, по словам пролетария Макара, "была неприятная привычка: представляя Макара друг другу, они обыкновенно вполголоса или шепотом, а иногда и громко добавляли: "Самоучка. Тот самый... из народа"... "Это тяготило Макара, как бы отодвигая его на какое-то особое место"... "Как бы то ни было, в этой среде Макар не мог укрепить свою наболевшую душу".

Когда одинокий, чужой и темному люду, и светлым личностям Макар стреляется, возвращают его к жизни не книжники, а те рабочие, которые приходят к нему в больницу, как родные, и зовут к жизни своего учителя правды. Эти простые люди проявляют гораздо больше чуткости и нежности, чем интеллигенция.

Трагедия Макара — это трагедия Максима Горького. В своем очерке "Писатель", относящемся к 1889 году, он пишет: "уходя из Царицына, я ненавидел весь мир и упорно думал о самоубийстве" (Современник. 1911. Кн. X. С. 3). В своем автобиографическом письме к С. А. Венгерову М. Горький как бы подчеркивает то же самое: "В 1890 году я почувствовал себя не на своем месте среди интеллигенции и ушел путешествовать". Если принять во внимание, что Максим Горький часто путает даты, то возможно допустить, что описанное им настроение предшествовало его встрече с Карониным.

Трагедия двойственности происходила не оттого, что Горький был самородком-самоучкой, а оттого, что в его душе постоянно боролись книжник-интеллигент и пролетарий, вышедший из среды угнетенных.

"Горький — мастеровой малярного цеха, человек с пролетарской психологией, оторвался от родной социальной среды, с которою он кровно связан, а Горький-интеллигент духовно и материально связался с той социальной средой, которая ему чужда, из которой он рвется и с которой он не может порвать и не порвет. Скверно, когда "в глазах двоится"; хуже, когда в душе двоится, когда писатель среди книжников — самородок-самоучка, а среди рабочих — интеллигент-пропагандист", — писал я в своей статье (Современный мир. 1912. Кн. V. С. 217).

Максим Горький, интеллигент и пролетарий, постоянно переживает какую-то неудовлетворенность: то недовольство интеллигенцией, то недовольство собой. Художник, который казался таким цельным, поражает своею нецельностью. Это прекрасно он выразил в одном из своих устных рассказов, который мне пришлось слышать.

В экономии Фальц-Фейна на глазах М. Горького разыгралась обычная сцена, которой художник придал символический характер. Мальчик нес собакам чашку с хлебом, а по дороге, когда он проходил мимо свинарни, напали на него свиньи, хлеб съели, а собакам, или, как выразился Горький, "псам правды", ничего не досталось. "Я часто думаю, что я — этот мальчик", — с глубокою грустью добавил М. Горький.

Когда М. Горький, бывший рабочий, пришел со своими песнями, сказками и легендами в литературу, его с восторгом приветствовала интеллигенция, он был тот молодой мещанин Петр, который временно

наверх поднялся. "Писатель, который зазнался" прекрасно знал цену этому восторгу, этому преклонению, он клеймил "дачников", "мещан", рассказывал своим поклонникам "О черте", "Еще о черте", устраивал сцены интеллигенции, как озорник рабочий Гвоздев — редактору-интеллигенту, как слесарь Егор — книжнику — генеральскому сыну. И все-таки, проклиная, клеймя, высмеивая, бывший рабочий обращался к интеллигенции. Говорил слабым и бессильным, жалким и жалеющим о твердости, о силе, о смелости и непримиримости, говорил о жестокости, о красивых и гордых сверхиндивидуалистах.

Но с годами бывший рабочий все дальше уходил от рабочих и становился сам все больше и больше интеллигентом, и тогда он с особою остротою почувствовал умиление перед народом, почувствовал и то, что "псам правды ничего не досталось", что там, в уездной России, в темной среде кипит страшное озлобление, процветают "жестокие нравы", а наряду с этим все выше поднимают голову героизм масс и пролетарская солидарность.

Историческая петербургская стачка 1896 года и целая эра стачек, последовавших за первой, конечно, не прошли для него бесследно, как и для писателя-интеллигента Вересаева (Смидовича), который говорит об этом очень определенно в своем автобиографическом письме к С. А. Венгерову. Интеллигент-книжник пошел "в народ" со словами любви и единения, с культом женщины — матери всех скорбящих, с пламенным призывом бороться против жестокости. Тогда крайних индивидуалистов сменила толпа, коллектив, народушко. И если в первый период муза М. Горького была музой гнева, музой протеста и сам художник был бунтарем и протестантом из рабочих, то теперь его муза становится матерью всех скорбящих, музой любви и доброты, умиления, а сам художник — умиленным интеллигентом, выплачивающим свой долг народу.

В первых произведениях Максима Горького было больше непосредственности, чем в последующих.

Старуха Изергиль, Макар Чудра, Коновалов, Челкаш, Мальва — это образы, до которых художник д о ч у в с т в о в а л с я, богостроитель Матвей, мать, Тиунов — это образы, до которых он д о д у м а л с я.

В первых произведениях обычно выступает Максим, но Максим больше слушает и созерцает, а если и ведет пропаганду, то за сценой. Да и книг у него в мешке немного: "Подлиповцы" Решетникова да "Степан Тимофеевич Разин" Костомарова — вот и все. На первом плане Чудра, цыганка Изергиль, пастух Ругим.

Но книга все более вытесняет живые впечатления, а р а с с к а з живого лица, бродившего по России "от моря и до моря", заменяется п р о п о в е д ь ю. Максим вырос и превратился в Михаила-начетчика. Придуманное приходит на смену пережитому.

"С Фомой Гордеевым случалось часто, что он говорил что-то такое, что и ему казалось дерзким и в то же время поднимало его в собственных глазах. Это были какие-то неожиданно смелые мысли и слова, которые вдруг являлись как искры, впечатления как бы высекали их из мозга Фомы, и он сам не раз замечал за собой, что п р и д у м а н н о е им он хуже, тусклее рассказывает, чем то, что сразу вспыхивает".

В годы "бунта" и протеста художника-пролетария преобладало то, что сразу вспыхивает, преобладали неожиданно смелые мысли и слова; в период учительства и пропаганды художника-интеллигента выступает на первый план п р и д у м а н н о е. И недаром же это слово так часто встречается, когда говорят о Горьком.

"В ы д у м а н о все это", — сказал Л. Толстой о "Фоме Гордееве".

"Все говорят не просто, а н а р о ч н о", — пишет А. П. Чехов в своем письме к В. Поссе о той же повести. Наташа из драмы "На дне" "в ы д у м ы в а е т и ждет". Когда Лука уходит в хохлы за "новой верой", Наташа провожает его словами: "П р и д у м а л и бы получше что..." Лука ее успокаивает: "Они п р и д у м а ю т!"

Выдуманному и придуманному уделяет М. Горький-интеллигент слишком много места в своей "Исповеди".

Только в раздвоенной душе могла родиться "п р и д у м а н н а я вера", которая прекрасно объясняет вечное стремление художника примирить жажду веры простого человека с сознанием интеллигента. Этот интеллигент много перечитал на своем веку книг, и тех, которые "попроще", и тех, которые "посолиднее", "пофундаментальнее".

Цельность Максима Горького — мнимая цельность: только в раздвоенной душе могли родиться "колонии" и "Памиры", постоянные судорожные метания, только раздвоением объясняется постоянная борьба "Горького против Горького".

III

Если в душе М. Горького спорят на протяжении всего творчества проповедник и художник, то с не меньшей настойчивостью борются в душе его романтик и реалист, реалист и псевдоромантик.

В "Нижегородском листке", где сотрудничал М. Горький во второй половине 90-х годов, затерялся в высшей степени характерный рассказ "Встряска". Он прекрасно объясняет прежний, наивный и вполне естественный романтизм М. Горького.

Однажды мальчик Мишка, ученик из иконописной мастерской, где постоянно задавали ему встряски и взбучки, попал в цирк.

Этот цирк, залитый огнями, показался ему чем-то волшебным и сказочным после "темной и грязной мастерской". И в особенности поразил ребенка клоун в высоком белом колпаке и красном атласном костюме с золотом. Когда представление кончилось, огни стали тушить, а публика разошлась, вышел и клоун, уже одетый, как и все. Мишке, который все еще не мог отрешиться от впечатления волшебного зрелища, похожего на сон, кто-то указал на переодевшегося клоуна. Мишка был глубоко огорчен: "Вот если бы он был клоуном, он так бы и ходил по улицам в ярком широком атласном костюме с золотом и высоком белом колпаке".

В "темную и грязную мастерскую" приносит Мишка свои золотые грезы, он перед лицом всей мастерской пытается представить волшебное зрелище и скопировать клоуна, от хозяина ему — "встряска", но волшебное зрелище навсегда осталось в сердце и будет согревать душу мальчика среди холода и мрака.

Мишка из иконописной мастерской — сирота, может быть, это сам автор, так рано осиротевший, так рано отданный "в ученики" и упивавшийся лубочными книгами. Когда он из тьмы и холода пришел к горящему кусту литературы, он тоже захотел создать "волшебное зрелище". Его образы облекались в высокий белый колпак и красивый атласный костюм, шитый золотом. Его душа жаждала праздника, он хотел рисовать праздничного человека, героя, красивую и гордую фигуру, он "творил легенды" и показывал чудесное зрелище горящего сердца.

Страдальческая сиротская жизнь в раннем детстве, может быть, была спасена волшебными грезами наивного романтизма. Эти наивные грезы, как поэзия, по определению И. Тургенева, говорили "о том, чего нет, но что гораздо лучше того, что есть, и даже больше похоже на правду".

Когда рабочего Фому Вараскина пропагандистка-интеллигентка упрекала в том, что он — романтик, ученик мог в свое оправдание сказать, что жизнь требует "наполнения". "Романтик" (таково и заглавие повести) "п о д д е р ж и в а л жизнь фантазиями", романтик полюбил пропагандистку и мечтал о слиянии с ней "до полного". Образ этого романтика художник рисует с особенной любовью, явно в ответ на постоянные обвинения в романтизме, явно в защиту "Исповеди" и религиозной терминологии.

Когда писатель Каронин при первой же встрече с юношей М. Горьким говорит ему: "Однако вы, барин, романтик", юноша нисколько не смущается; он чувствует свою правоту, он слишком хорошо помнит, чем был для него романтизм, чем были для него образы в высоком белом колпаке и красном атласе. "Меня, — говорит художник, — его веселые попреки не задевали, хотя я и знал уже, что быть романтиком — непохвально" (Современник. 1911. Кн. X. С. 10).

Юноша М. Горький через три года после этого разговора становится сам писателем и выступает как романтик в 1892 году.

Это было на другой год после страшного голодного года, когда погибло народу более, чем при осаде Севастополя; это было в тот самый год, когда на Волге разыгралась холерная эпидемия, происходили холерные бунты. Страшна была темная и грязная иконописная мастерская, где задавали встряски ребенку-сироте; еще страшнее была "темная и грязная" полоса 80-х годов, когда люди задыхались и когда задавали встряску всему, что тянулось к свету и чистому воздуху. Тогда процветали Гартман и Шопенгауэр, тогда (в 1888 году) юноша Пешков едва не порвал с жизнью.

Когда старуха Изергиль рассказывала Максиму о красивых и гордых людях, Максим думал о своем времени, о "бедном сильными людьми и крупными событиями, жалком времени мизерных людей с мертворожденными сердцами". Мертвая полоса бездорожья заставила художника почувствовать с особенной остротой слова Беранже:

Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не умеет —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой.

Годы "позорные и бездушные" явились черным фоном, подчеркнувшим "чудесное зрелище горящего сердца".

Когда "поветрие" пришло на смену "бездорожью", начался новый период в творчестве М. Горького, который склоняется к реалистической драме. "Бывших людей", всевозможных Ромулов и Ремов, Илью Муромца и Разина заменяют люди "настоящие", поднявшиеся снизу вверх; Нил — реалист, а не фантазер и знает, что он — "не богатырь, а просто честный и здоровый человек"; в драме "Враги" рабочие чужды героизма и позы, но в их простоте — огромная сила: "они спокойно верят в свою правду".

Высокий белый колпак, атлас и золото сна золотого отброшены в сторону, — не до них! Мир уже умеет найти дорогу к "правде святой", жизнь — дело серьезное, но неустроенное; она требует для своего устройства все силы и способности Нила-работника, упорного и уверенного в победе.

Сам художник, когда-то увенчавший высоким белым колпаком Ромулов и Ремов, надевает теперь на них просто шутовской колпак и гонит их со сцены. Не кто другой, как бывший человек Яков при аресте настоящих людей отпевает себя.

"Талантливые пьяницы, красивые бездельники и прочие веселой специальности люди уже перестали обращать на себя внимание. Пока мы стояли вне скучной суеты, нами любовались, но суета становится все более драматической, кто-то кричит: "Эй, комики, забавники, прочь со сцены!"

Если главное действующее лицо драм "На дне" и "Последние" с героинями: доверчивой Верой, развратной Надеждой, озлобленной горбатой Любовью и слепой матерью Софьей — Ложь, то главное действующее лицо драмы "Враги" — Правда, в которую художник "спокойно верит".

Эта спокойная вера вылилась в образы тоже спокойные, умиротворенные, лишенные нервного трепета и мятежного огня.

Драмы Горького, построенные по типу чеховской драмы, прошли мимо действия, в то время когда страна переживала период лихорадочной деятельности. Дыхание бурного исторического момента не нашло в М. Горьком своего яркого выразителя.

Драма "Дети солнца", написанная после 9 января в тюрьме, после того как сам М. Горький был активным участником событий, повторила старую тему, явилась слишком реалистической и трезвой в те дни, когда у всех закружилась голова и все были романтиками.

"Пусть сильнее грянет буря", — кричал пророк победы буревестник, а когда буря грянула, его крик потонул среди грома и молний 1905 года.

Но по мере того как общественное настроение падало и разрасталась реакция, по мере того как опускалась черная ночь и все громче раздавались голоса: "Восславим царствие чумы!" — художник Максим Горький переходил от спокойной веры в правду к горячему желанию снова навеять сон золотой. Однако прежнего наивного романтизма уже не было. Нарождался романтизм с заранее обдуманным намерением, романтизм во что бы то ни стало, переходящий в псевдоромантику.

Когда-то Максим любил вместе с Коноваловым слушать рассказы "бывших" людей; в этих рассказах "преобладали черные нити, — и это была правда, — и встречались нити ярких цветов — ложь". Эти две нити переплетаются в повестях "Мать" и "Лето", и в "Лете" красная нить или, вернее, подкрашенная нить преобладает над нитью черного цвета.

Повесть "Мать" М. Горький создал в те дни, когда уже процветала порнографическая литература и когда с самым откровенным цинизмом обнажали женщину и превращали ее в проститутку.

Мать рабочего Павла, которая сумела победить эгоистическую любовь, стала рядом с сыном и понесла людям-братьям свою великую материнскую любовь, как тип, не удалась Максиму Горькому.

В основу повести положены действительные факты — "черные нити правды" из истории рабочего движения в Сормове. Тут и прежняя темная жизнь, без света и радости, когда процветало пьянство, когда зверь Михайло-отец напивался и колотил жену, Пелагею Ниловну, мать Павла; тут и первые кружки, и экономическая стачка, и демонстрации, и знаменитый процесс Заломова, и выступление масс... **Но художник не справился с историческим** материалом. Историю превратил в какую-то старуху Изергиль, сормовскую жизнь окутал красными нитями восторженной легенды, рабочего Павла смешал с легендарным Данко.

Его партийные социал-демократы, развернувшие знамя социал-демократии, ведут бесконечные восторженно-умиленные разговоры, и в этих разговорах все время слышится уже давно знакомый гимн во славу абстрактного Человека, человека вообще.

"Все сердца разбиты различием интересов, все обглоданы слепой жадностью, покусаны завистью, избиты и сочатся гноем, ложью, трусостью... Но вот идет человек, освещает жизнь огнем разума и кричит, зовет: "Эй вы, тараканы заблудшие! Пора понять вам, что у всех один интерес, всем жить надо, все расти хотим"... Один этот зовущий, ему друзей надо, ему одному-то пусто и холодно! И на зов его все сердца своими кусками слагаются в одно здоровое сердце"... и т. д.

Так ораторствует социал-демократ Андрей Находка. Но этот "один зовущий", верящий в огонь разума и обращающий свою проповедь ко всем людям: "соединяйтесь, люди всех стран", "у всех один интерес", — типичный просветитель далекой эпохи. Не такие разговоры велись в рабочих слободках в 90-е годы. "Выдумано все это!.."

Деревянная фигура Павла — этого аскета, который отрекается от любви к девушке-интеллигентке, — мало напоминает творчество прежнего М. Горького.

У художника была интересная задача: людей долга и жертвы, интеллигентов, отрекшихся от прошлого, от себя, противопоставить людям радости и победы, утверждавшим себя и заменившим формулу "мы должны" формулой "мы хотим и можем". Об этом "мы должны" постоянно говорит строгая Сашенька-интеллигентка, дочь купца. Об этом "хотим и можем" говорит рабочий Павел. Но вся жизнь Павла — это отречение от себя, и мало в его жизни того восторга борьбы, который мы наблюдали в незабываемые годы подъема.

Когда Павел и Андрей Находка отрекаются от людей, жертвуют чувством для дела, — как это бывало в 70-е годы, когда поколение, проклятое Богом, учило "жертву жертвой не считать и лишь для жертвы жить", — я вспоминаю фигуры других рабочих и работниц, которые в любви черпали силу для своей радостной борьбы. Какой иронией звучат слова одной частушки, которую распевают девушки в деревнях фабричного района:

Не браните, демократы,
За любовь нас никогда:
Сочинитель Максим Горький
Приказал любить всегда.

И чем трезвее, сознательнее социал-демократы разговаривают в повести, тем они скучнее и деревяннее.

Романтики Рыбин и Весовщиков, будущие эсеры, вышли фигурами яркими, живыми и убедительными, М. Горький почувствовал их. О них я писал подробно в "Образовании" (1907. Кн. XI, "На пути в Эммаус").

Через всю повесть проходит красною нитью мысль: "в доброте — большая сила", "любовь — мать жизни, а не злоба". Но в прежнем гневе М. Горького было больше любви, чем в его теперешней умиленной, а часто и сантиментально-слезливой доброте. Все время чувствуется интеллигент, умиляющийся перед рабочими. И, право, как-то коробят те сцены, где мать надевает связанные ею чулочки интеллигентке Сашеньке и где интеллигент Николай Иванович обмывает больную ногу молодому парню из деревни.

Когда к Николаю Ивановичу приходил кто-либо из рабочих, "что-то сладкое являлось на лице его"; это же сладкое является и на лице самого художника, когда он говорит о рабочих и для рабочих. Это "что-то сладкое" не нравилось матери рабочего Пелагее Ниловне, не нравится оно читателю и в Горьком.

Мне говорил о повести "Мать" один интеллигентный рабочий: "Нам нужны Успенские, а не Златовратские". "Сладкое" в этой повести Горького его нисколько не умиляло. Да и действительно: всякий, вкусив Горького, — не захочет сладкого!

И все-таки, несмотря на все указанные недостатки, повесть "Мать" будет излюбленной книгой рабочих, а сцена избиения великомученика Рыбина и картина воскресения "невинно убиенных" будут долго захватывать серого читателя и будить в его груди лучшие чувства.

В повести "Лето" художник еще выше поднимает свой восторг, поднимает до надрыва, до последнего восторга, за которым вот-вот начнется отчаяние, вот-вот начнутся его "жалобы".

Озлобленной родионовщине М. Горький захотел противопоставить новую деревню. Но, живя на Капри, он выдумал эту новую деревню, а ее надо видеть и изучить. "С светлым праздником" он поздравляет

русский народ, и это поздравление только раздражает. Не до светлого праздника теперь! Не нужно утешений и поздравлений, не нуждается народ в заступничестве и в сладких разговорах в стиле Луки! А родионовщине, омерзительной клевете на народ, надо противопоставить одну только правду новой нарождающейся жизни. В "Лете" М. Горького нет солнышка, а если оно и есть, то "светит, да не греет".

Эх, кабы на цветы да не морозы —
И зимой цветы бы расцветали!

Когда вы прочитаете "Лето" Максима Горького, вам захочется применить к художнику те слова, которые говорит лесник-романтик своей дочери, трезвой реалистке.

Дочь упрекает своего восторженного отца в том, что он, рассказывая об одном из революционеров, "плетет, чего и вовсе не было".

"Лесник смущенно хохочет. "Эка, подлая девчонка! гляди, как она про отца-то! А она верно, Еленка-то: знаете, говорю, говорю про него, да незаметно как и прибавлено чего-то — поди ж ты! не к худу прибавляю, а к хорошему — хочется-то больно хорошего-то, милый человек! Ну и забежишь вперед. Или грех это?" (Сб. XXVII "Знания". С. 64).

Эта повесть вызвала вполне основательные нападки и критики, и читателей. Подогретая романтика никого не могла зажечь и увлечь и только рождала грустное чувство. Слишком было ясно, что "Лето" — характерно не для современной деревни, а для теперешнего М. Горького, оторванного от родной земли.

Перед М. Горьким встал вопрос о романтизме вновь, и он пишет свою драму "Чудаки" и рисует писателя Мастакова, героя этой драмы.

Романтик Мастаков, для которого жизнь — игра, идет к людям с ласковой любовью, идет в жизнь с восторженной улыбкою, как "муж радости и победы". Он и в годы реакции, и в годы всеобщего падения не склоняет голову перед черной ночью. Вокруг него трезвые скептики, реалисты, люди, которым "надоело все", которые не верят "в сказку матери" и давно уже "выкричались". Его романтизм — не истерика, не увлечение на момент, а постоянная влюбленность в жизнь, в то, что "завтра будет". Он ненавидит маленькую правду, серенькую и противную, "как летучую мышь". Эта маленькая правда ничего не имеет общего с великой правдой грядущего.

Но в этот здоровый и, я бы сказал, реалистический романтизм М. Горький внес ноту колебаний и рефлексии. Порою Мастаков как бы устает от своего непрерывного восторга, от своего романтизма.

Порою ему кажется, что Россия — "страна недобитых людей", порою он становится пленником тяжких впечатлений, не может себя отличить от недобитых, "иронических людей", и они "входят к нему в душу". Тогда он противопоставляет себя своей деревянной жене, которая "верит без колебаний".

В Мастакове, несомненно, много автобиографических черточек. Это фигура любопытная. Как и в толстовском Феде Протасове, в этой фигуре много "игры". Восторг и колебания Мастакова — это восторг и колебания самого художника, "жалобы" которого написаны так, точно "к нему в душу вошли" недобитые люди, а "сказки" написаны так, точно их писал влюбленный в жизнь Мастаков.

Только в последнем, слишком растянутом и нецельном произведении — "Хроника городка Окурова" — и в продолжении "Хроники" "Матвее Кожемякине" Максим Горький рвет с полосой придумывания и подогретой романтики и возвращается к своим воспоминаниям, к тому, что видел и пережил в годы своего детства. Не публицист и не псевдоромантик, а художник, большой национальный художник выступает перед нами в этой повести.

После пережитого краха, после того как Москва и Петербург оказались отрезанными от остальной России, художнику захотелось отойти назад, оглянуться на прошлое и вглядеться внимательным острым взглядом в лицо уездной России, настоящей России; красные нити лжи отброшены, художник не учит, а учится, сам для себя решает великий вопрос, нащупывает живую Россию, ищет с тревогой и трепетом сердца.

"Не осуждаю, а свидетельствую", "не осуждаю, а рассказываю", "и птичка Божия гласит своею песней, что правда вымыслов живее и чудесней" — все эти слова могли бы стать эпиграфом к повести Максима Горького.

Иногда художник умышленно пишет под лубок, но здесь лубочные краски удивительно подходят к стилю этой хроники мещанского городка Окурова, Воргоровской

губернии, что стоит на реке Путаннице в виде намогильного креста.

"В городе у нас, как на погосте, — для всего открытая могила", — говорит местный поэт Сима Девушкин. Эту открытую могилу показал нам художник.

Не праздничный человек легенды и старины, не "настоящий человек" драмы, не "человек" вообще, а "окуровский человек" встает перед вами.

На ваших глазах развертывается история окуровского человека, и вы видите его рост.

Савелий Кожемякин бежал от своего зверя-отца, как бежал когда-то отец Горького от его крутого деда, но в нем самом еще сидит этот зверь, и он в припадке зверства избивает до полусмерти жену Пелагею, полюбившую Матвея Кожемякина, своего пасынка. Матвей Кожемякин гораздо мягче и сознательнее. Он уже не способен на жестокость, и в своей летописи он с каким-то содроганием рассказывает о жестоких нравах Окурова. У него сердце на месте мыслей, и он умирает от разрыва сердца.

И Савелий, и Матвей Кожемякины — пришлые люди; окуровцы — страшнее и темнее. Но и среди окуровцев постепенно создается новое молодое поколение: Любовь Матушкина — это воплощенная любовь и нежность, Прачкин с глазами Пантелеймона-целителя, светлолицый молодой Посулов. Они готовят "заговор против жестокостей", они готовятся писать новую летопись Окурова. И если летопись Матвея Кожемякина — это страшные случаи зверства, то летопись, которую будет вести в своей тетради Любовь Матушкина, — это летопись любви. Она будет записывать "все хорошее, что увидит".

Без подогретой лжи, без красных нитей художник силою одной только правды заставляет вас поверить в победу этого хорошего. Его татарин, справедливый Шакир, его вечный работник солдат, который до могилы служит родине, его Палага, постоялка, дворник Маркушка, вечно лгущий людям, — яркие, сильные, убедительные образы. Не говорю о Вавиле Буймистрове: это старый знакомый — Артем.

М. Горький возвращается к своим воспоминаниям, он рассказывает, а не осуждает, и он захватывает вас своим рассказом, который надо читать не по частям, а в целом, чтобы увидеть, какую огромную картину нарисовал перед вами художник, не связанный директивами, не связанный придуманными построениями.

Только в свободном творчестве выход для Максима Горького к цельности, только в свободном творчестве — его сила. Пока "бывший рабочий", ставший "сознательным", поучает, утешает и подогревает — он рабски повторяет слова своих учителей-интеллигентов. Он не чувствует под ногами твердой почвы. Он обращается к интеллигентским авторитетам Лениных, Луначарских, Черновых.

Но когда он становится художником-изобразителем и отбрасывает в сторону свою риторику, он становится сам большим авторитетом, ибо никто из его учителей не видел, не пережил и не выстрадал столько, как Максим Горький.

Художник возвращается не только к пережитому и перечувствованному, — он возвращается к природе, и это прекрасный симптом освобождения. В пейзаже художественная сила М. Горького развертывается во всей ее красоте и непосредственности. Но о пейзаже Горького надо сказать особо.

Раньше Кнута Гамсуна с его лесом и птицами Максим Горький распахнул настежь окна наших домов навстречу солнцу и позвал человека из каменного склепа на простор полей, позвал туда, где чувствуются "острый запах моря и жирные испарения земли". Если Глеб Иванович Успенский собирал свой материал нередко в вагоне, то Максим Горький накоплял его во время своих скитаний, когда он пешком исходил Россию из конца в конец. "От моря и до моря" странствовал он со своими героями, сидел у костра вместе с Макаром Чудрой, искал работу вместе с Коноваловым, ловил птиц вместе с Перчихиным и Ларионом, прислушивался к тишине леса вместе с "товарищами", встречал восход солнца вместе с Иваном Петровым на плотах, странствовал по монастырям, "по полям и дорогам родины" вместе с Матвеем.

Уже с первых строк своего первого рассказа М. Горький вводил своего читателя в этот мир красок, звуков и запахов, где от каждой травки тянулись к нему тысячи нитей, сливаясь с его существом. Степь и море, задумчивая мелодия плеска и вольная речь человека-сокола властвуют над чувствами и думами солнечного поэта-художника, который, по его скромному признанию, "немножко поэт", степь и море сказываются с особенной силой в первой половине его творчества.

"Я шел в немом восхищении перед красотой этого дивного куска земли, отовсюду ласкаемого морем" (т. I, с. 190). "Упоенный торжественной красотой ночи, я как бы таял в дивной гармонии красок, звуков и запахов, пугливое чувство к чему-то великому наполняло мою душу, и сердце трепетно замирало от наслаждения жизнью" — так пишет М. Горький в своем рассказе "Мой спутник".

Восхищение перед природой и благоговение перед ее красотой принес художник-поэт в литературу.

Природа царит над человеком-созерцателем, который "как бы тает в дивной гармонии красок, звуков и запахов". Здесь вольный человек-герой легенды еще не отделим от степи и моря: Ларра — сын орла и женщины, Челкаш похож на "степного ястреба" и глядит на вас "ястребиными очами", а Мальва — эта наша русская "женщина с моря", изменчивая, как волна, глядит на вас зелеными глазами. Челкаш и Мальва — это Степь и Море.

Лучшие люди у Максима Горького — это птицеловы, заветные думы и чувства вылились у него в образы "Чижа, который лгал", Сокола, который захотел подняться "высоко к небу", "Буревестника" — пророка победы.

Сказки Макара Чудры у костра, легенды старухи Изергиль на берегу моря, песни татарского чабана Рагима, "одухотворявшего волны" и говорившего с волнами, как с людьми, рассказаны не людьми, а навеяны морем и степью. В плеске волн и диких песнях ветра услышал М. Горький легенду "Хан и его сын", в степи он видел огромную тень Ларры. Когда темное облако проносилось над землею, море пропело ему мрачный торжественный гимн гордой паре красавцев цыган, степь показала ему чудесное зрелище горящего сердца, когда луна погасла и в степной дали, черной и страшной, вспыхивали "очень странные голубые языки огня, намекавшие на что-то сказочное". Из этих намеков фантазия поэта создавала сказочные, полумифические образы: голубые искры в степи превращались в искорки горящего сердца Данко или в горячие капли крови Сокола, которые, "как искры жизни, вспыхнут во мраке ночи".

Первые рассказы поэта — это песни поэта, переходящие порой в белые стихи, и герои этих рассказов любят петь и хотят жить в песне. В песне живет и природа у М. Горького.

"Может быть, ее красоту можно на скрипке сыграть, да и то тому, кто свою скрипку как свои пять пальцев знает", — говорил Макар Чудра о гордой красавице Радде; для поэта-художника такой гордой красавицей Раддой была природа. Он не сочинял пейзажей, не описывал, а воспевал гордое величие природы, "играл на скрипке", заглядывая в глаза этой Радды, как очарованный.

Перед поэтом-романтиком в пору его наивного романтизма природа встает, как властная и гордая красавица, полная кипучей страсти, таинственного очарования, "чего-то сказочного" и "фантастического". Бурным воспоминаниям старины соответствуют бурные настроения природы, которая творит легенду, как откровение в грозе и буре.

"И все это, — читаем мы в первом томе, — звуки, запахи, тучи, люди — было волшебно красиво, но грустно, казалось началом чудной сказки" (с. 112).

Не случайно брошено это сравнение с "чудной сказкой". Здесь в этих двух словах — характерная черта романтического пейзажа. Недаром же первый рассказ Горького родился на Кавказе, в Тифлисе, куда он действительно пришел пешком из Одессы вместе со спутником, бросившим его на Верейском мосту.

М. Горький часто подчеркивает сказочность и фантастичность окружающего. То он рассказывает, как ночь росла и крепла, "наполняясь тихими звуками, принимала все более фантастический колорит" (т. I, с. 115). То говорит он о порывах ветра, которые развевали волосы женщин в фантастические гривы", и это делало женщин "странными и сказочными" (т. I, с. 111). Когда они уходили от собеседников все дальше — "ночь и фантазия одевали их все прекраснее" (т. I, с. 111). В "Песне о Соколе" Рагим и автор находятся в том настроении, когда "все кажется призрачным, одухотворенным, позволяющим проникать в себя" (т. I, с. 238). Поэту слышится в гармонии неизъяснимо сладких звуков "рассказ о тайнах мира", а "таинственные" узоры звезд звучат "дивной музыкой откровения" (т. I, с. 242). Вот он вместе со своими героями проводит ночь в лесу, который "погружен в таинственную тишину, и каждое дерево чутко прислушивается к чему-то". Поэт-романтик, как очарованный, ждет, что из этого завороженного леса

вдруг выйдет "нечто громадное и непонятное человеческому уму, выйдет и заговорит могучим голосом о великих тайнах творчества природы" (т. I, с. 379).

Во всех этих отрывках вы встречаете слова и словечки из лексикона романтиков. Поэт не просто глядит на окружающую природу, а с "пугливым чувством" пытается заглянуть за пределы реального мира, переступить границу действительности и ввести читателя в область молитвенного экстаза, в область фантастического и сказочного, странного и непонятного, в царство тайны, откровения и волшебной красоты.

В больших повестях "Фома Гордеев" и "Трое" природе отводится гораздо меньше места, самое описание носит не лирический, а эпический характер. На первом плане — человек с его исканиями.

В драме перед нами встает художник-борец, упоенный не красотою природы, а шумом битвы. В центре стоит не Макар Чудра с его формулой "ходи и смотри", а машинист Нил, вечно жаждущий вмешаться "в самую гущу жизни". Не красавица Радда, не сказка, не фантазия, а действительность захватывает М. Горького. Человек с его печалями и радостями, исканиями и чаяниями выступает на первый план.

"Человек — это звучит гордо" ("На дне").

"Мы не умеем уважать человека, и это больно и обидно" ("Дачники").

"Человек я или нет! Почему меня все обижают?!" ("Дети солнца").

Гимн во славу гордого человека, Человека с большой буквы, проходит через все драмы Максима Горького и повторяется в его ложноклассической оде в честь Человека, написанной белыми стихами. Для художника в этот период "все — в человеке, все — для человека", он хочет перейти от созерцания к действию, он точно забыл о степи и море, о полях и лесах и говорит только "о лучшем из великого — о людях".

Номера мещанина Бессеменова, дача интеллигентов, которые не живут, а сорят, ночлежка и грязный двор-яма с квадратным клочком неба, где копошатся бывшие люди без солнца и света, темные комнаты барского дома с лабораторией химика, генеральского сына — вот куда ведет нас художник из леса и степи, от берегов моря, где "все мешалось с ровным плеском волн о берег".

Точно потемнели, посерели и отяжелели все предметы, потускнели все образы, когда после привольных степей и широкого моря, залитых солнцем, после легенд и сказок, пропетых на чистом воздухе, вы попали в дом Бессеменова или на дачу интеллигентов. Какой-то беспощадной насмешкой звучат слова: "дети Солнца" в темном генеральском доме, куда не заглядывает солнце. Тесно и неуютно в тех домах, где совершается драма М. Горького. Там много разговоров и хлопот, но там, как погребальный гимн, звучат слова песни, которую поют обитатели ночлежки:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно.

Если поэтические легенды, сказки и песни Горького были залиты солнцем и были пропеты с восторгом наивного романтизма, романтизма не лунного, а солнечного, то в драмах реалистического периода, не освещенных и не согретых пейзажем, "люди солнце разлюбили", и кажется, что не до солнца самому художнику, который ушел с головой и сердцем в битву жизни.

Но Максим первого периода, который беседовал на вольном воздухе с Макаром Чудрой, Изергилью или Рагимом, который "играл на скрипке" красоту гордой, недоступной Радды, с гораздо большей силой освещал тесноту и суету мещанского дома (хотя и не упоминал о нем), чем это сделал художник Нил.

Мы знаем, что Глеб Иванович Успенский в своей "схиме-схеме" избегал рисовать пейзаж. М. Горький, стремившийся вместе с Нилом "тому помешать — этому помочь", тоже облекается во власяницу, надевает на себя вериги проповедничества, смиряет себя молитвой и постом публицистики. Краски, звуки и запахи земли уступают место поучительным характеристикам человека, легенды и сказки уступают место горячим, а зачастую риторическим диалогам. Искушением оказалось то, что лежало в основе искусства М. Горького. Отказ от пейзажа, от природы, в которую влюблен поэт М. Горький, был "умерщвлением плоти" и вел к ослаблению художественного значения его произведений.

В "Исповеди" и в "Хронике городка Окурова" М. Горький возвращается к "полям и дорогам" родины. Целый ряд его образов — Серафима, Лариона, Савелки, Иегудиила, Матвея из "Исповеди", Матвея Кожемякина и его отца из "Хроники город-

ка Окурова" — неразрывно связан с красотою "мира сего", с сочным запахом земли, с простором матушки-Волги.

Не в новой вере Матвея, не в учительстве "начетчика Михаила", а в этом возвращении к земле — значение "Исповеди" и "Хроники городка Окурова". Разве не бросается в глаза каждому, что всякий раз, как художник прикасается к земле, талант его приобретает новую силу?

В произведениях первого периода мы созерцаем природу, и перед нами рисуется человек-сокол, человек-буревестник, полумифическое существо, неотделимое от степи и моря.

Во втором периоде мы видим человека, порвавшего связь с природой, видим дом Бессеменовых, уродливо заслонивший и степь и море.

В "Исповеди" начинается новый период, я бы сказал: синтетический. Человек возвращается к земле как будущий ее хозяин, готовый постичь ее законы. Земля зовет к себе разрушенного, раздробленного, оторвавшегося от природы и от коллектива человека, зовет к единению, цельности и гармонии. Не тайна и откровение, не темные враждебные силы, не призрачные фантастические одежды, не гордая красавица Радда открываются человеку, а вся земля — огромное стройное целое, поражающее своей гармонией. "И струится от земли на человека невидимый поток добрых сил".

Матвей, много скитавшийся по полям и дорогам родины, совсем не так говорит о родной земле, как цыган Макар Чудра или цыганка старуха Изергиль о степи и о море.

"В полях земля кругла, понятна и любезна сердцу... Лежишь, бывало, на ней, как на ладони, мал и прост, словно ребенок, теплым сумраком одетый, и плывешь вместе с ней мимо звезд... Мыши шуршат. Иной раз по руке у тебя перекатится маленький мягкий комок; вздрогнешь и еще глубже чувствуешь обилие живого, и сама земля оживает под тобою, сочная, близкая, родная тебе... Словно таешь, прислонясь к груди ее, и растет твое тело, питаясь теплым и пахучим соком милой матери твоей, видишь себя неотвратно навеки земным, благодарно думаешь: Родная моя!" (Сб. XXIII "Знания". С. 138).

Когда читаешь этот отрывок, кажется, что сама мать-сыра земля, исполненная любовной ласки, оживает, что самый образ превращается в "кусок земли", а человек становится земным, простым и малым, словно ребенок. Природа здесь не пугает и не подавляет: "Ночь вокруг ласкова, как умная старшая сестра наша" (с. 153).

Не литературно закругленную фразу, не холодное описание, а трепет сердца и ласку сына слышите вы в те моменты, когда Матвей из "Исповеди" рассказывает с дрожью восторга о лесе и птицах, о тихом монастыре на горе, о пригорюнившихся деревеньках, о том, как по снегу солнце искрами рассыпалось, и о том, как на деревьях синицы тенькают, иней с веток отряхая.

Писать с такой нежностью и такой поражающей отчетливостью может только русский писатель на чужбине, оторванный от "голубого серебра снегов" и от русской весны, прекраснейшей, как нигде в мире. И кажется, что он сам, подобно Матвею, по ночам вспоминает на своем сказочном острове Капри "свою вольную жизнь и особенно четко ночлеги в полях".

Если романтический пейзаж М. Горького разукрашен был фантазией, то пейзаж позднейших произведений продиктован воспоминанием и тоской по родине. Дорога в Верхотурье, монастыри, цветущие монастырские сады, где "ночь... тепла цветами дышет... /яблоки — как девушки к причастию идут, / голубые в серебре луны", Киево-Печерская лавра, Волга, — все это родные картины, когда-то запечатлевшиеся в сердце скитальца-художника и теперь воскресшие в его книгах.

Описание лавры переходит в какую-то стилизацию, сам художник точно переносится в прошлое, перевоплощается в образ старого казака, который сложил свою "думу" о стольном граде.

Вот он, старый казак, сидит на берегу Днепра, бросает камешки в воду, смотрит на лавру, словно на сказку, рассказанную кем-то великим и мудрым, и вспоминает князя Владимира, Антония, Феодосия, богатырей русских, и жалко ему чего-то.

Городок Окуров напоминает вам иллюстрации Билибина: "Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами и пестрый городок Окуров посреди нее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони" (Сб. XXVIII "Знания". С. 3). Когда отец Матвея Кожемякина рассказывает сыну своему "про Волгу", его певучая речь горит и переливается яркими красками:

"И вот — река Волга-матушка, братец ты мой! Ширины она огромной, глубока,

светла и течет... как будто в грудь тебе течет, али бы из груди твоей льется... Это даже невозможно понять до чего хорошо, когда лежит перед тобою широкий путь водный, солнышком озолоченный"... "Едешь ты на барже, а встречу тебе берега плывут, или у воды стоят, лодки снуют, словно ласточки, рыбаки снасть ставят, по праздникам народ пестро кружится, бабьи сарафаны полымем горят"... "Взглянешь, бывало, на берег, вспыхнет сердце — загогочешь, загайгакаешь во всю силу: "Эй, вы, жители! Здорово ли живем?" Бечевой бурлаки согнувшись идут, как баранки на мочало воздетые, — маленькие они издали-то. Песни гудут, ровно бы большущие пчелы невидимо летят. А ночью — потемнеет река, осеребрится месяцем, на привалах огни засветлятся, задрожав на черной-то воде, смотрят в небо, как бы со дна реки, а в небе — звезды эти наши русские и так мило все душе, такое все родное человеку! Обнимает Волга сердце доброй лаской, будто говорит тебе: "Живи-де, братоК, не тужи! Чего там?" Волга, Матвей, это уж воистину за труд нам для облегчения от Бога дана, и как взглянешь на нее — окрылится сердце радостью, ничего тебе не хочется, не надобно, только бы плыть — вот какая разымчивая река!" (Сб. XXX "Знания". С. 25—26).

Звуки своей арфы художник сливает с хором несметных арф, поющих в природе, и часто его богатая, народная, образная речь волнует душу восторгом живым; художник как бы молится разлитой вокруг красоте, и его яркий язык напоминает язык псалмов Давида (в "Исповеди" в особенности часто).

Жаль, что в эту музыку псалмов постоянно врывается нотка поучений и нарушает цельность впечатления.

В "Исповеди" и в "Хронике городка Окурова" природа-волшебница уступила место природе-матери, гордая, гневная красавица уступила место ласковой, любящей кормилице. Пейзаж принимает не фантастический, а национальный колорит, описание захватывает не отдельный клочок, а связывает человека с целым, со всей землей, абстрактного человека вытесняет "обилие живого".

Мне пришлось однажды слышать рассказ Максима Горького о трогательном письме к нему крестьянина.

В свое письмо этот неизвестный друг вложил полевой цветок и сделал приписку: "Посылаю вам цветок родных полей". Аромат этого цветка чувствуется в последних произведениях М. Горького, и его яркие, согретые любовью пейзажи точно повторяют слова крестьянина-друга: "Посылаю вам цветок родных полей".

V

В 1911 году в февральской книге "Современного мира" М. Горький рассказал о "писателе-самоучке", о писателе-демократе на основании огромного накопившегося у него материала. Люди черной жизни приносят в литературу нетронутую, неиспорченную душу, свое почти религиозное отношение и к жизни и к печатному слову. В то время как светлые личности зовут во "тьму", зовут погасить все огни, так называемые темные люди всей душой рвутся к свету и к правде.

Сима Девушкин хотел, чтобы его стихи, "как молитва были", для Максима Горького литературная работа — это великое служение, а писатель — это высокое апостольское звание: "Мы живем в стране, — говорит Марья Львовна из "Дачников", — где только писатель может быть глашатаем правды, беспристрастным судьею пороков своего народа и борцом за его интересы, только он может быть таким и таким должен быть русский писатель".

Таким нарисовал М. Горький "писателя" Каронина, таких писателей воздвигнет демократия. Если для писателя-мещанина книга — товар, то для писателя-демократа книга — Евангелие братства, добра и свободы. Таким "борцом за интересы народа", писателем-демократом, в лучшем смысле этого слова, явился Горький.

Даже писатели, чуждые демократии, не могут не признавать в М. Горьком большой моральный авторитет.

"Мать" Горького, к сожалению, до сих пор не появилась в России в отдельном издании, но она, несмотря на то что некоторые книги "Знания", содержавшие "Мать", были конфискованы (XVI, XVII и XVIII), стала излюбленным произведением рабочих. В то самое время, когда М. Горького отпевали, "Мать" была переведена на все европейские языки и разошлась в Берлине в миллионе экземпляров (ее напечатали все социалистические газеты); в Америке она разошлась тоже в громадном количестве (около миллиона экземпляров).

Как относятся к М. Горькому читатели-рабочие, это отчасти может показать письмо к нему рабочих, напечатанное в 1908 году в журнальчике "Труженик" (август).

В этом открытом письме с восторгом и радостью приветствуют рабочие появление повести "Мать" и эту повесть противопоставляют той грязи, которую бросали в чистый образ женщины представители порнографической литературы. Появление повести им отрадно еще и потому, что художником ее является "бывший рабочий, а теперь певец расцвета и радости жизни не в мистически-исковерканном виде, а во всем ее грандиозном объеме, начиная от былинки ночей и кончая эфиром неба".

Интересно это письмо рабочих, в котором они обрушились на интеллигентов, вчерашних соколов и буревестников, подвергших поруганию и жизнь и человека, сопоставить с письмом рабочих Г. И. Успенскому. Там благоговение перед интеллигенцией, здесь огромная вера в свои силы, в писателя-друга, в великое будущее женщины-матери.

Мы не сомневаемся, что читатель-мещанин будет все дальше уходить от Максима Горького, читатель предместий будет расти на произведениях М. Горького и вместе с ним будет любить родину, литературу и творческую жизнь. Мы думаем, что читатель-рабочий все больше и больше будет ценить в произведениях Максима Горького их огромное художественное значение, ценить не их направляющую, а их выпрямляющую силу.

Мы не сомневаемся, что идеалы демократии в "крови" художника Максима Горького стали его натурой, этими идеалами живет все его существо, и об этом говорят достаточно убедительно его образы. Публицисту Максиму Горькому не надо ставить точки над i, суживать значение художественных образов. Искусство-служение не должно сводиться к обслуживанию.

М. Горький — один из немногих русских писателей, родной своему народу и по духу, и по крови, и по языку.

Это о нем написал поэт-модернист Александр Блок: "Если есть что великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького" ("Золотое руно". 1909. № 5).

Язык Горького — это язык народа, богатый, красочный, сочный, пленительный в своей певучести и красоте.

Наши модернисты-чужестранцы изучают русский язык по Далю, по словарям, — Горький говорит этим языком. Он "сыплет поговорками, как яблоня цветами", он владеет сокровищами русской "пленительной речи". Псалмы Давида, священные книги, бесчисленные встречи с простыми людьми обогатили его поэтическую речь какими-то праздничными словами, играющими всеми цветами радуги.

Писатель, творчество которого служит единению и любви, умеет найти доступные всем, объединяющие, родные слова. Он может с гордостью сказать о себе, как поэт-плотник Уитман:

"Слово мое — для народа! Мой лозунг — для всех".

Л. ГУРЕВИЧ

История "Северного вестника"

I

Мой отец, известный педагог Яков Григорьевич Гуревич, был еще студентом, когда я родилась. Это было 20 октября 1866 года в Петербурге. Помню я себя с 2 лет. Мы тогда жили в Новгороде, где отец занял должность преподавателя истории, а летом ездили в прелестное старинное имение моей бабушки, близ Тулы. Моя мать — коренная москвичка; отец ее, полковник И. И. Ильин, был начальником Кремлевского дворца. Она много жила в деревне и всегда мечтала для нас о собственном клочке земли в средней России, о том, чтобы с детства дать нам живую связь с землей и народом. Позднее, когда наша семья основалась уже в Петербурге, она осуществила эту мечту, купив небольшое имение в Тульском уезде, и мы действительно привыкли чувствовать себя туляками.

Непосредственную связь с русской литературой развила в нас тоже наша мать,

с самых ранних лет читавшая нам Аксакова, отрывки из Толстого и Тургенева. Но скоро мне стало мало всего позволенного, и, научившись читать, я начала по ночам таскать книги — большею частью русских классиков, из которых особенно полюбила Пушкина, а иногда и другого рода сочинения. Помню, с упоением читала "Жизнь Гете" Льюиса, изредка исторические книги и журналы, а также читала газеты. Во время русско-турецкой войны была страшной патриоткой и, в ярости, плакала о том, что русские не взяли Константинополь.

К 12 годам я поступила в III класс гимназии княгини Оболенской. Первое время была там дика, тиха, прилежна; по ночам же тайно зачитывалась Купером и Вальтер Скоттом, писала дневник и сочиняла повести. Потом возлюбила больше всего Шекспира и летом в деревне, забираясь на чердак и воображая себя актрисой или актером, декламировала монологи Лира, леди Макбет, Гамлета. В старших классах гимназии — и чем дальше, тем больше — я стала буйствовать, училась неровно, увлекалась то историей и литературой, то физикой, мучительно переживала период религиозных сомнений, не переставая быть в основе религиозной; презирала "обыкновенную жизнь", дерзила учителям и шалила так, что меня чуть не изгнали из гимназии; танцевала до упаду на вечерах, а потом записывала у себя в дневнике: "Я плясала, позабывши все на свете, с отчаянием почти... Страшное сомнение в своих силах, в своем назначении не дает мне покою" (февраль 1883 года). Это характерное настроение того периода моей жизни. В VIII классе, не переставая дурить и плясать, я много работала и читала. Тогда впервые узнала и Тютчева, которого потом всегда чувствовала особенно родным. Перечитывала и учила наизусть "Фауста". В то время выяснилось уже мое отношение и к наиболее влиятельным русским критикам. Белинского, который был очень дорог моей матери, я полюбила, но многие статьи последнего периода его не нравились мне. Добролюбов мало говорил моей душе, а Писарева я в 15 лет возненавидела и варварски исписала взятые из библиотеки тома его сочинений негодующими возражениями. Меня волновали вопросы религиозные и нравственные, а политика, гражданственность интересовали лишь как "форма, в которую облекается нравственность". Я увлекалась героями подпольной русской революции, но только со стороны их героизма. В моих дневниках и письмах того времени часто мелькает мысль, что внешняя свобода не имеет цены без "свободы внутренней", и "борьба насилием" казалась мне ошибочной. Революционеры и "либералы, отрицающие Бога", были мне глубоко чужды. "Либералов теперь расплодилось очень много, с в о б о д а — вошла в число чуть ли не модных словечек, — писала я в 1884 году одному из своих друзей. — Посмотрите на нашу литературу, критику, журналистику — все говорят о д е л е, о работе на общую пользу... Да только лучше ли это?" Общественная работа в то время, когда "современное общество не уяснило себе основных вопросов религии, нравственности, искусства", представлялась мне бесплодной. Современная литература, кроме Гаршина, позднее отчасти — Короленко, совсем не увлекала меня. "Тенденциозная литература всегда ниже настоящей художественной, — писала я. — Н а с т о я щ и е л ю д и 80-х годов должны будут чувствовать себя одинокими и должны будут работать за десятерых, чтобы отстоять свою любимую идею..." (из письма к тому же лицу). Вероятно, эти мысли и настроения уже "носились в воздухе", ибо все мои друзья того времени, мои сверстники, в общем разделяли мой образ мыслей, хотя и в нашей гимназии были представлены совсем иные течения мысли. Из взрослых же людей, которые могли поддерживать во мне эти мысли, я могу назвать только покойного О. М. Лихтенштадта, в то время члена сумского окружного суда, который в 60-е годы издал книжечку "Реалистические противоречия", с полемикою против Писарева и Чернышевского, выступал в Германии с лекциями о "Фаусте" и который рано приучил меня ценить Лессинга, Шиллера и особенно Гете. Что же касается духовных влияний иного рода, то, кажется, даже никто из писателей никогда не влиял на меня так могущественно, как Бетховен, особенно его 5-я и 9-я симфонии, которые я одно время могла воспроизвести слуховым воображением почти наизусть и которые, можно сказать, формировали мое мироощущение. Однако и в то время я не была "оторвана от жизни". Вопросы социального неравенства во всех его видах больно жгли душу. Я была полна всяческого протеста, читала в классе огромные рефераты, в которых, между прочим, с невообразимым пафосом сражалась за права женщин, осмеивала буржуазную

мораль, призывала к безбрачию, поносила существующую систему образования и однажды, вздумав защищать такого рода тезисы в присутствии окружного инспектора, вновь едва не вылетела из гимназии до окончания курса.

Осенью 1884 года я поступила на словесное отделение Бестужевских курсов. В это время мне пришлось пережить чрезвычайно тяжелые испытания полуличного характера. В то же время в уме происходило страшное брожение, и работала я много — главным образом по истории, интерес к которой привил мне отец; билась над философскими вопросами, слушала физику и химию у Боргмана, Бутлерова и Менделеева, не умея направить любознательность по определенному руслу, — словом, металась и мучилась так, что физически и нервно совсем расшаталась, и у меня стал было развиваться туберкулез. После я уже никогда не была вполне здоровой. К этому времени относится мое первое знакомство с отрывком дневника только что умершей Башкирцевой, которую я возлюбила как родную душу. За границей, куда я ездила лечиться, я осмотрела все ее картины и потом, вместе с товарками, принялась за перевод ее "Дневника". На курсах работала с громадным увлечением по логике, психологии и истории философии у профессора Каринского, которому многим духовно обязана, и у профессора Васильевского, читавшего превосходный курс о переходной языческо-христианской эпохе. Я зачитывалась Куно Фишером, Ренаном и Гизо, Платоном и Марком Аврелием и определяла для себя жизнь как "вечный полет к неизвестной человеку цели". Я исповедовала в своих "Записках" того времени "религию непосредственного чувства, просветленного отречением от личного центра тяжести, очищенного деятельною любовью к ближнему и ко всему человечеству", была полна "доверия к Провидению" и ощущала "тесноту земной атмосферы для человеческого духа": "На земле душно. Земля — такой маленький уголок вселенной". Очевидно, и это все уже носилось в воздухе того времени, ибо и это было близко моим немногочисленным друзьям, в то время как большинство молодежи было настроено совсем иначе.

В это время вся я была в каком-то расплавленном, бесформенном состоянии и, совсем не будучи по природе самоуверенной, впадала порою в невообразимое самомнение. Будущее представлялось мне в феерическом освещении. Хотела я быть и профессором, отдавшись специально изучению психологии, и критиком, и — непременно — писателем-художником. "Кроме того, я не могу помириться, что у меня не будет моего журнала, — писала я в своем дневнике еще летом 1887 года. — Я прихожу в какое-то особенное волнение, когда говорят мне или я читаю о лихорадочной жизни в редакции; странно: мне чуется в этом что-то родное, точно я когда-то пережила это". В это время я уже могла слышать разговоры о журнале у известной А. А. Давыдовой, которая была тогда секретарем в редакции евреиновского "Северного вестника" и которая в начале 1887 года пригласила меня примкнуть к собиравшемуся у нее кружку молодых литераторов и университантов. Там я впервые увидала Минского, Волынского и Мережковского, из которых заочно знала только первого. Я прочла там реферат о "Гамлете", но еще очень дичилась и, с интересом всматриваясь в новых людей, сначала не знакомилась с ними. С Мережковским у нас не вышло никакого взаимного притяжения. Я определила его в своем дневнике как человека холодного, а идеи его называла "выдуманными". С Волынским же и Минским я познакомилась осенью 1887 года и близко сошлась с ними.

II

Они были так различны и оба, казалось, так близки мне. Волынский был всего года на три старше меня, но сразу внушил мне особенное уважение своей философской образованностью, беспощадным умом, равнодушием ко всему житейскому, суровым, аскетическим образом жизни. Он казался весь собранным и направленным к одной определенной цели, а о себе я писала как раз тогда, ужасаясь тому, что мне уже исполняется 21 год: "Неизвестность цели душит меня... Я хочу стать на твердую почву". Минский, уже не первой молодости, был горючий и зыбкий. Я сразу ощутила его недостатки, но полюбила его ум и талант, чувствуя в нем то, что он сам сказал мне в одном письме, характеризуя себя как "дерево приземистое и уродливое, на котором растут, однако, не совсем обыкновенные плоды". В эту зиму он выпустил книжку своих стихов,

с новыми для него настроениями, и одна вещь в этой книжке пленяла меня и волновала, как что-то родное:

...В каких бы образах и где б среди миров
Ни вспыхнул мысли свет, как луч средь облаков,
Какие б существа ни жили, —
Но будут рваться вдаль они подобно нам
Из праха своего к несбыточным мечтам,
Грустя душой, как мы грустили.

Эти стихи владели моей душой всю ту зиму, хотя дружба наша с Минским, по крайней мере с его стороны, скоро перегорела, и мы на время расстались.

С Волынским же мы сближались все более. Во мне шла огромная работа не только умственная, но и психическая — переплавка характера, и он содействовал ей, смиряя мое нелепое юношеское самомнение, предъявляя мне суровые требования, заставляя сознательно передумывать многое и открывая новые философские горизонты ознакомлением с философией Канта, которой я до него не знала. Потребность приложить свои силы к какому-нибудь определенному делу росла. В этот зимний сезон 1887—88 года я переработала написанную еще летом статью мою о Башкирцевой, которая и была напечатана в "Русском богатстве" редактора Оболенского. Весною я сдала выпускные экзамены и окончила курсы. Летом, все более утверждаясь в мысли, что "я — художник", начала делать первые наброски своего будущего романа "Плоскогорье". Потом написала повесть "Шурочка", которая несколько лет спустя, в 1893 году, была напечатана в "Северном вестнике" под псевдонимом "Л. Горев". Но жизнь в это время, после окончания курсов, давалась очень тяжело; казалось душно в четырех стенах, чувствовался страшный недостаток во впечатлениях, в знании жизни. Хотелось еще учиться, углубляться и в то же время делать что-нибудь большое, трудное. Я продолжала начатый еще в предыдущую зиму двухгодичный курс анатомии у Лесгафта, изучала философию Спинозы и переводила его "Переписку" (книга эта, в роскошном дорогом издании, как того потребовала цензура, вышла под редакцией Волынского в 1890 году). Но все это не давало удовлетворения.

А кругом все время шли разговоры о журналах. У Давыдовой я встречала Михайловского, Шелгунова, Гл. Успенского. Михайловский не участвовал уже в "Северном вестнике" Евреиновой и мечтал о своем журнале. Я не присутствовала при деловых разговорах на эту тему, но слышала от Давыдовой и от Волынского, который тогда был своим человеком в ее доме, что предполагается журнал, в котором Михайловский будет редактором, а Волынский постоянным сотрудником. Я не представляла себе, на чем они столковываются, и не слишком верила в эту комбинацию. Сама же я не любила Михайловского. Сочинения его знала далеко не достаточно, но то, что знала, было мне неприятно по манере и совершенно чуждо по духу. Довольно часто встречая его, я никогда не заговаривала с ним, как и он со мной. Шелгунов же — уже совсем старик, остренький, худощавый — восчувствовал отеческую симпатию ко мне, и я, с теплым чувством к нему, разговаривала и вступала в споры с ним. И к Успенскому, сочинения которого я тогда тоже знала далеко не полностью, я питала живую нежность и так помню, в разговорах, его прекрасные большие глаза, слегка затуманенные и сияющие, из которых всегда смотрели ласка и какое-то недоумение... Мне были очень интересны эти люди, но я так ясно ощущала, что они принадлежат ие моему поколению, и мне казалось естественным, что никакого журнала с Волынским у них не выходит и что Волынский начал писать в "Северном вестнике" Евреиновой. Его огромная, напечатанная там в конце 1889 года статья "Критические и догматические элементы в философии Канта" была мне очень дорога и казалась началом большого, настоящего дела. Я уже начинала любить "Северный вестник". Там печатались теперь и другие представители нашего поколения: Минский, Мережковский, Льдов. Меня тянуло к общению с ними. Я возобновила дружеские отношения с Минским, хотя вышедшая в это время книга его "При свете совести" показалась мне надуманной. Познакомилась с Льдовым, который был в то время исступленным почитателем Канта и Волынского вместе, поражал непрерывно гудящим голосом и вдохновенным поворотом головы с длинными, как подобает поэту, волосами и трогал своим искренним презрением ко всему житейскому, своим фантасмагорическим существованием, с весьма случайными заработками и даже своим старым фраком, в который слишком часто облачался взамен сюртука, ибо за сюртук больше давали в закладе. Даже с Мережковским, который в то время толь-

ко что женился, я решила познакомиться и пошла к нему однажды вместе с Волынским. Я не записала тогда моего первого впечатления от З. Н. Гиппиус, которой суждено было занять в 90-х годах одно из самых видных мест в молодой литературе, но это впечатление так ярко стоит в памяти. Худенькая, узенькая, с фигурою, какие потом называли декадентскими, в полукоротком платье, с острым и нежным, будто чахоточным лицом в ореоле пышных золотых волос, ниспадающих сзади толстою косою, со светлыми прищуренными глазами, в которых было что-то зовущее и насмешливое, она не могла не обращать на себя всеобщего внимания, прельщая одних, смущая и раздражая других. Голос у нее был ломкий, крикливо-детский и дерзкий. И вела она себя, как балованная, слегка ломающаяся девочка: откусывала зубами кусочки сахару, которые клала "на прибавку" в стакан чаю гостям, и говорила с вызывающим смехом ребячливо-откровенные вещи. Она вскоре стала печататься, но я долго еще сомневалась в серьезности и значительности ее таланта, полагая, что значительные люди не могут быть так не просты, так расчетливо наивны в манерах и письме. Во всяком случае, ее оригинальное поэтическое дарование, как и злой ум ее, и самая ее пленительность развились значительно позже, чем тогда, когда я познакомилась с нею, хотя облик ее, сродный женским фигурам "вновь открытого" в 90-е годы Боттичелли, остался тот же.

III

С начала 1890 года дела Евреиновой по "Северному вестнику" окончательно пошатнулись. Ясно было, что она продаст журнал и начатая в нем борьба в защиту новых веяний и идей может оборваться. Я тревожилась за литературную судьбу Волынского и, ненавидя свою не вполне свободную девическую жизнь, мешавшую моему "художественному развитию", рвалась и металась как сумасшедшая. И когда однажды Волынский сообщил мне, что к нему явился его товарищ по университету Б. Б. Глинский, который хотел бы, с компанией пайщиков, купить "Северный вестник", чтобы вести дело совместно с ним, но что денег в наличности еще не имеется, я тут же — помню, это было на Невском — воскликнула: "Скажите им, что один пай уже имеется наверное! Я достану деньги. Наверное!" Я случайно заболела чуть ли не на следующий день, довольно серьезно, и, едва оправившись, еще лежа в постели, написала отчаянное письмо моему отцу, умоляя его выделить мне, в виде моего будущего наследства, 5000 рублей и патетически заключая: "Мимо меня проносится сверкающая колесница. Дай мне возможность схватиться за одну из спиц ее, и я ручаюсь тебе, что через год буду на ее вершине". Отец мой, бескоиечно добрый, со смущением в душе внял этой мольбе и, не имея наличных денег, устроил что-то, чтобы дать их мне. Представителем моего пая был записан Волынский, и все предварительные собрания пайщиков и самая передача журнала, во время моей болезни, прошли без меня. Но, едва выздоровев, в начале мая 1890 года я тотчас свиделась с Евреиновой, а затем отправилась в редакцию к Глинскому. Сразу я почувствовала, что это что-то "не то", что издательству нет никакого дела ни до идеалистической философии, ни вообще до каких-либо кампаний за новые идеи, что оно гнет к компромиссам и не имеет никаких определенных планов ни в редакционном, ни в издательском отношении. В тот же вечер я решила, никем не званная, явиться на собрание пайщиков и излила им все свои чувства, предрекая журналу скорую и верную гибель. Наши идеи были не менее чужды пайщикам, чем издателю, но всем им стало ясно одно: что для поддержания журнала я готова лезть на стену. Оттого, ровно год спустя, они и предложили мне сделаться, вместо Глинского, издательницей.

Этот год, полный самых невзрачных перипетий в издательских делах журнала, прошел в томлениях и тревогах. Волынский был деятельным и влиятельным членом редакции, я помогала ему в некоторых редакционных работах, но физиономии журнал не приобретал. Рядом с заметками Волынского, стихами Мережковского, Минского, Гиппиус, Льдова там печатались статьи Скабичевского. Только начавшаяся с января 1891 года полемика Волынского с Михайловским была принята мною как первая открытая битва. Между тем журнал был уже без денег. К весне я думала испросить тысяч пятнадцать у моего дяди Н. И. Ильина, жившего зимою в Москве, богатого и доброго человека. Он мало знал меня, а за то, что я перевела Спинозу, да еще с латинского, склонен был считать меня

"синим чулком". Но когда я приехала к нему в Москву, ничего не говоря сначала о своих планах, и он решил повеселить меня катанием на тройках и поездками к "Яру", в "Стрельну", к цыганам, а я, совершенно неожиданно для него и для себя, обнаружила способность выпивать, не пьянея, бутылку шампанского и стала увлекаться пением цыган, — он расположился ко мне, прозвал меня цыганочкой и в конце концов согласился дать просимую сумму "Северному вестнику", впрочем, не наличными, а кредитом на его имя в одном из петербургских банков. С этим я вернулась в Петербург, и как раз в то время пайщики окончательно выяснили для себя, что вести дело с прежним издателем они не могут, и предложили перевести журнал на мое имя. Не колеблясь, ни с кем не советуясь, я подмахнула договор с пайщиками. Мой отец, конечно, был в отчаянии, а дядя в гневе, особенно когда уже через неделю после перехода журнала в мои руки выяснилось, что дела гораздо более запутанны, чем полагали пайщики, и приходится немедленно искать дополнительных кредитов. Все и со всех сторон пророчили мне, что журнал не продержится и году, и советовали, в виду вновь открывшихся обстоятельств, отказаться. При таких условиях, не имея еще даже отдельного вида на жительство, ибо ввиду острых разногласий с отцом мне не так-то легко было его получить, я уложила свои вещи и переехала на место Глинского, в помещение редакции, считая, что только при таких условиях мне удастся фактически завладеть журналом. Помню чувство свое в день переезда и в бессонную светлую майскую ночь, когда я осталась одна в редакционной квартире. Казалось мне, что я бросаюсь на лодке в открытое бурное море, чтобы плыть к неведомым берегам. Было страшно и головокружительно, но ясно ощущала я, что *так надо*.

Работа по ведению журнала была организована таким образом, что в редакционный комитет входили, кроме Волынского и меня, еще два пайщика: М. А. Лозино-Лозинский, впоследствии тифлисский губернатор, и небезызвестный в разных отношениях М. И. Свешников, в то время доцент Санкт-Петербургского университета; а официальным редактором мы пригласили М. Н. Альбова, тогда уже немолодого, о котором у всех, кто знал этого застенчивого человека с необычайно деликатной и благородной душой, осталось самое нежное воспоминание. Но на летние месяцы Волынский и Альбов уехали. Я осталась в редакции, впервые в жизни отказавшись от лета в деревне. Теперь я сама не понимаю, как решилась, при полной неподготовленности к ведению журнала, на первых же порах остаться в одиночестве. Но тогда, по молодости лет, даже не усомнилась и довольно бодро принялась за дела редакционные и издательские.

Круг моих знакомых и моего кредита был тогда очень узок, и не сразу развила я в себе умение заводить деловые знакомства и смелость — обращаться с просьбою о поддержке журнала к чужим. Это была очень тяжелая наука, на которую пошло много сил. Редакционные дела давались мне гораздо легче: все тут меня интересовало и увлекало. Я твердо верила тогда, что черновой работы и заботы будет потом меньше и что, набравшись недостающего знания жизни, я примусь писать свои романы. Но в то лето мне удалось написать для журнала только статью о Дузе, которая за несколько месяцев перед тем приезжала в Петербург и, при моей исконной любви к театру, увлекла меня, как новое прекрасное и значительное явление. А затем обстоятельства стали все более осложняться, и в течение двух следующих годов нельзя было и помыслить взяться за перо...

То первое лето и осень, как это ни странно, были сравнительно легким временем и давали свои приятности и отрады. Радостно было напечатать новую драму столь мало известного тогда в России Ибсена — "Гедду Габлер". Радостно было получать статейки от Влад. Соловьева и впервые всматриваться, среди полусерьезной, полушутливой болтовни, в эту необычайную фигуру, в которой черты величавого инока так странно перемешались с чертами, характерными для представителя литературной богемы. Приятно было познакомиться с коренастым, кипучим, полным порывистого темперамента Спасовичем и видеть его сочувствие журналу. Я. П. Полонский приходил в редакцию со своим тяжелым костылем и иногда, в ожидании, пока я кончу спешную работу, сидел молчаливо с сигарою во рту, мечтая или подремывая втихомолку. Монументальный, седовласый Стасов, статьи которого приходилось приветствовать, ибо в то время некому больше было писать об искусстве, встречая меня, громко кричал: "Ах вы, маленькая! Здравствуйте! Лапку..." Все

эти новые впечатления скрашивали одиночество и все более ощущаемый недостаток духовно близких людей в журнале, отсутствие в нем какой-либо сплоченной литературной группы. Минский, Мережковский держались в стороне и к моему издательству относились, думается, очень скептически. Другие молодые писатели еще не нарождались. Не было подходящих людей и для статей общественного характера, над которыми должны были бдеть члены редакционного комитета — пайщики, но которыми я с самого начала чрезвычайно заинтересовалась, поняв, что оценка жизненных явлений в печати не в меньшей степени связана с основами мировоззрения, чем литературная критика и художественная литература. И с самого же начала стали наблюдаться разногласия между мною и пайщиками. Они хотели, чтобы журнал в целом преследовал "высокополитические цели", по выражению одного из них, и думали, что они окажутся гораздо либеральнее Волынского и меня. Мне же их либерализм казался преисполненным компромиссов. Моя исходная точка зрения была н р а в с т в е н н а я, а не политическая, но она-то и вела к более беспощадной критике действительности, к более радикальной постановке вопросов. Однако и с представителями русского радикализма, работавшими в журнале — с С. Н. Кривенко, Н. А. Рубакиным, — слишком резко обозначились наши разногласия, особенно когда они касались Л. Толстого или затрагивали какие-либо общие вопросы, — и в конце концов мы разошлись с ними. Происходили постоянные конфликты и с другими ценными во многих отношениях сотрудниками, которых мы приглашали для работы по общественным вопросам за неимением "своих людей" (молодая русская литература, в конце концов, так и не выдвинула людей, способных оценивать общественные явления, что имеет свои, вполне уяснимые теперь причины).

Однако никакие конфликты с сотрудниками не представляли для журнала такой опасности, как основные разногласия с пайщиками, обозначившиеся, как я сказала, в первые же месяцы моего издательства, еще до возвращения из летнего отпуска Волынского, литературная физиономия которого, естественно, была ненавистна им. К осени принципиальная вражда обозначилась уже полностью. Представители пайщиков перестали посещать редакцию, а в ноябре, перед началом новой подписки, вернувшись из Москвы, куда я ездила по денежным и литературным делам, я узнала, что в мое отсутствие были заведены переговоры с Станюковичем о продаже ему журнала. Созванное мною по этому поводу собрание прошло очень бурно. Меня обвиняли в нарушении коллегиального начала и требовали, на основании одного пункта пайщицкого договора, моего удаления от издательства. Я имела свои серьезные обвинения против пайщиков и потребовала третейского суда. Третейская запись была составлена в том смысле, что журнал останется за той стороной, которую суд признает правой. В конце декабря состоялся этот третейский суд, в котором суперарбитром был К. К. Арсеньев, а судьею с моей стороны Спасович, проявивший необычайную страстность и энергию в доказательстве нашей правоты, — и постановлением третейского суда издательство было оставлено за мною[1]. Я была счастлива этим исходом, хотя на мне было в то время уже более 35 000 долгу, а новогодняя подписка журнала не обещала мало-мальски значительного прироста.

IV

Очередной задачей было расширение литературных связей, привлечение к журналу соответствующих нашим руководящим идеям крупных литературных сил. Уже с осени 1891 года редакция завязала письменные сношения с Чеховым, которого мне удалось потом повидать в Москве, и в январской книжке 1892 года мы напечатали его рассказ "Жена". Затем мы обратились к Лескову. В то время с него уже была до некоторой степени снята опала передовых журналов, вызванная его неприятными романами за подписью Стебницкий, с издевательством над молодежью 60-х годов. Но тяжелый характером, больной и остро-самолюбивый, со столь же сильным и ярким, сколь пристрастным и ядовитым умом, он жил в отдалении от всяких литературных центров, признав для себя на старости лет один только великий авторитет — Льва Толстого, нравственному учению которого

[1] Подробности всего этого дела, со включением моей большой "оправдательной записки" суду, изложены в посвященной Волынскому книжке Н. Молоствова "Борец за идеализм".

он пытался следовать при непрерывном протесте своего бурливого, непокорного темперамента. Обращение молодой редакции, разделявшей в основе его отношение к Толстому и глубоко чтившей его собственный великолепный талант, тронуло его. Он расположился к журналу, признал правильною занятую им литературную позицию, обещал свою помощь словом и делом и, хотя в то время писал уже очень мало, дал нам в ближайшие годы несколько своих вещей, частью публицистического, частью художественного характера. Он же ободрил меня к скорейшему посещению Толстого и, узнав, что гр. С. А. Толстая в детстве была знакома с моей матерью, летом 1892 года написал ей письмо, рекомендуя ей пригласить меня во время моего пребывания в деревне, в Тульской губернии, в Ясную Поляну. Я получила от нее это приглашение и в конце августа 1892 года поехала к Толстым и прожила у них целую неделю.

Знакомство с Толстым было, конечно, огромным событием как в моей личной жизни, так и в жизни журнала. Он внимательно читал "Северный вестник", который мы посылали ему, интересовался Волынским, хвалил, как нечто значительное, статью Волынского, посвященную критике нравственной философии его, Толстого, с указанием на недостаток ее метафизического обоснования. Но особенно поразило и тронуло меня то исключительное внимание, с которым он расспрашивал меня о делах и средствах журнала, о том, каким образом журнал перешел в мои руки, о разногласиях и третейском разбирательстве с пайщиками, вникая в такие подробности, которые, казалось бы, не могли особенно интересовать даже близких друзей. Не могу теперь отдать себе отчета до или после этого длинного разговора, состоявшегося во время прогулки с ним на следующий день после моего приезда, он довольно неожиданно задал мне вопрос: "А скажите, как могли бы вы формулировать основную идею своего журнала и его отличие от других современных журналов?" Я ответила: "Я воспользуюсь вашим собственным сравнением в одной вашей статье. Мы думаем, что механизм человеческой жизни заводится изнутри, из человеческого духа, и, только действуя на дух, можно обновить жизнь. А действовать внешними законодательными мерами — это значит только переводить стрелку отставших часов пальцем". Он кивнул головой и посмотрел на меня серьезным взглядом, промолвив только: "Теперь понимаю!"

Когда я уезжала из Ясной Поляны, пребывание в которой, особенно ввиду быстрого сближения с обеими старшими дочерьми Толстого, прошло для меня праздничнo и молодо, — у меня было прямое обещание Толстого поддержать журнал. Но что он сможет дать нам в ближайшее время, было еще не ясно, тем более что журнал выходил под предварительной цензурой, которая вычеркивала иногда самые невинные выражения сочувствия Толстому. Материальные же дела были в таком напряженном состоянии и я до того выбивалась из сил, что в конце 1892 года писала: "Только чудо могло бы спасти нас: подъем подписки на две тысячи сразу. Все остальное есть продолжение той же нестерпимой пытки с гибелью в конце". Несмотря на участие в журнале видных литературных сил, на сделавшееся постоянным сотрудничество Минского, Мережковского, Гиппиус, Фофанова, Вл. Соловьева, как поэта, журнал все еще не имел достаточно определенной физиономии. Не удавалось еще нащупать ценных новых авторов в современной европейской литературе. Из литературных работ Волынского шумели в то время только его полемические заметки против Михайловского, вызывавшие пренебрежительную отповедь со стороны последнего и страшное раздражение в литературных кругах. Газеты столичные и провинциальные ругали "Северный вестник", иногда вдаваясь в грязные инсинуации; Буренин пасквилянтствовал; всякого рода сплетники и клеветники, считавшие интересным заниматься моей особой, неустанно теребили моего отца, который, не сочувствуя направлению "Северного вестника", в критические минуты все-таки поддерживал меня деньгами. А писатели, создававшие вместе с нами "молодую литературу", не проявляли никакого доброжелательства по отношению к моей личной задаче. Чувство полного душевного одиночества было порою очень сильно. Я тогда еще не вполне уяснила себе некоторые психологические особенности, характерные для создателей "индивидуалистической" полосы в русской литературе, и порою испытывала что-то вроде недоумения. Но я признала, что "истину нельзя осуществлять дружными братствами", как я писала в то время для себя по поводу толстовцев, и исповедовала свободу духа, не стесняемую никакими союзничес-

кими обетами: "никаких обязательств перед убеждениями других. Вместо проповеди союзов, кружков, единения надо было бы проповедовать раньше разъединение. Надо начинать со свободы, а единение душ может приложиться, как счастье, и может не приложиться. Толстой понимает это". В этом отношении я тоже была и осталась "индивидуалистом".

V

1893 год начался при добрых предзнаменованиях. Толстой дал для первой же книжки "Суратскую кофейню". Дал рассказ Лесков. Вл. Соловьев доставил неизданные стихотворения Фета. И, кроме того, наметилась совсем неожиданно страшно взволновавшая нас возможность. Одна моя приятельница сообщила мне из Парижа, со слов близкого ей человека, г-жи С. А. де Бове, о том, что у проживающей там престарелой О. Н. Смирновой имеется дневник ее матери, А. О. Смирновой, друга Пушкина и Гоголя, представляющий записи текущей литературной жизни того времени. Однако писали мне, О. Н. Смирнова не хочет печатать дневник матери при жизни, ибо ненавидит русскую журналистику, многократно, до самого последнего времени, оскорблявшую память ее матери. Пользуясь возможностью оставить издательские дела на руках моего юного брата Г. Я. Гуревича, который стал в это время самоотверженно помогать мне в моих обязанностях, я поехала в Париж, чтобы извлечь дневник А. О. Смирновой на свет Божий, убедив О. Н. Смирнову, что литературные веяния изменились. В течение трех недель подряд, с утра до ночи, сидела я у постели этого необычайного существа, представлявшего собою в полном смысле слова живые мощи, но непрерывно, возбужденно и очень умно говорившего на самые разнообразные темы, поражавшего эрудицией в области науки, философии, искусства и литературы. О. Н. Смирнова рассказывала мне о своем архиве — о дневнике матери и собственных дневниках, относящихся к более поздней эпохе, о хранящихся у нее письмах ее знаменитых друзей, русских и европейцев, но всякие разговоры о печатании "Записок" матери сначала отстраняла. Потом она почему-то полюбила меня, сказала, что отдаст мне "Записки" матери, и показала мне их небольшую часть в оригинале, на каких-то разрозненных лоскутках, счетах (г-жа де Бове тоже осматривала часть дневника в оригинале), другую часть — в четко переписанном виде. Многое, по ее словам, оставалось еще непереписанным и переписывалось, когда позволяло ей здоровье, уже ею самой. Я с трудом, чувствуя каждую минуту возможность нарушить душевное равновесие этой больной, не владеющей собою женщины, условилась с ней относительно гонорара за напечатание "Записок", причем она поставила условием, чтобы рядом с переводом печатался и французский оригинал и чтобы корректуры посылались ей в Париж; гонорар она просила высылать ей когда и сколько будет мне удобно (хотя, как я знала, она страшно нуждалась) и предупреждала только, на случай ее смерти, против каких-либо сношений с сестрой ее, Н. Н. Сорен. Затем она отдала мне всю переписанную часть "Записок", отказавшись от получения какой-либо расписки, и мы простились. Печатание этих "Записок", в подлинности которых ни я, ни все окружавшие меня литераторы тогда ни на минуту не сомневались и необследованную историю которых я и теперь считаю гораздо более сложною, чем это представляется лицам, называющим эти "Записки" "поддельными", доставило нам много волнений — радостных, когда становилось очевидным, что они будят в обществе новый живой интерес к Пушкину и его современникам, и тягостных, когда раскрывалась какая-нибудь неточность, какой-нибудь анахронизм в их тексте. Но предпринять что-либо для уяснения дела нам уже не удалось, потому что О. Н. Смирнова в 1893 году умерла, а сестра ее, Н. Н. Сорен, завладевшая ее архивом, действительно оказалась очень неприятной особой, совершенно равнодушной к интересам литературы.

В общем же начиная с 1893 года, ведение журнала не то что стало легче — ибо повышающаяся подписка все еще далеко не покрывала бюджет и долги росли, — но давало больше удовлетворения. Новое в литературе начинало кристаллизоваться. Нащупывались свежие силы. С 1893 года в "Северном вестнике" начали печататься Бальмонт и Сологуб. Помню большое впечатление от одного из стихотворений, присланных Сологубом: "В амфоре ярко расцвеченной". А в следующем году он принес рассказ "Тени". Волынский, который читал поступающие рукописи по беллетристике, принес мне его, как литературную находку.

Я несколько дней носила в душе трагический напев этой вещи, и было так радостно сознание, что родился новый большой талант. Дошли до нас новые писатели и из европейской молодой литературы — дошли, нужно сказать, почти случайно: никто в нашей молодой литературе того времени еще не следил по-настоящему за тем, что творилось тогда во Франции и Германии. Слова "декадентство" и "символизм" уже носились в воздухе; становилось уже ясно, что и у нас нарождаются декаденты и символисты; Мережковский и Волынский уже затрагивали вопрос о смысле этого явления в печати; появлялись отдельные заметки о Бодлере и Верлене и опыты перевода их на русский язык. Но людей, которые основательно знали бы новейших декадентов — Малларме, Рембо и других, уже шумевших тогда во Франции, именно среди литераторов я не встречала, и первая заметка на эту тему, напечатанная в "Северном вестнике", была написана одним моим молодым приятелем, человеком, к сожалению, никогда не работавшим в литературе, но исключительно одаренным и тонким в литературных суждениях, — недавно умершим А. С. Усовым.

Я отмечаю это как характерное явление: интерес к новым литературным течениям уже жил в обществе в то время, когда только нарождалась наша русская молодая литература. И не литераторы, а отдельные "люди из общества", по тем или другим мотивам следившие за иностранной литературой, доставили нам в 1893—1894 годах первые переводы Метерлинка, Гауптмана, д'Аннунцио и некоторых других современных европейцев. Но после первого появления в русской печати этих авторов за ними уже стали сознательно следить и в литературных кругах, и переводный отдел "Северного вестника" приобрел для нас интерес настоящего литературного дела. Вслед затем начали печататься у нас и статьи о принципиально интересных явлениях западноевропейской литературы приехавшей из-за границы З. А. Венгеровой.

Боевая сторона журнала была представлена в те годы (с 1893-го до половины 1895 года) статьями Волынского, составившими книгу его "Русские критики". Трудно представить себе, что творилось кругом журнала по поводу этих статей и какое они вызывали негодование иногда даже со стороны тех, от кого я ждала сочувствия. Я чувствовала непрерывный натиск на себя со всех сторон — попытки повлиять на меня, как на издательницу журнала, в смысле прекращения или, по крайней мере, сокращения этих статей. Обычный аргумент против Волынского состоял в том, что он обнаруживает отсутствие исторической точки зрения. Помню, как однажды, в Москве, стал высказывать мне эти соображения и Вл. Соловьев. "Вы не хотите принять во внимание, что все относительно, - говорил он. — Вы рассуждаете так, как если бы верили в какую-то безотносительную, безусловную истину". Я возражала ему, полная возмущения: мне казалось, что ему-то уж, во всяком случае, не к лицу такая постановка вопроса. Пересмотр руководящих обществом идей, "переоценка ценностей", как вскоре вслед затем, когда дошло до наших центров влияние Ницше, стали выражаться повсюду, — это было, по-моему, самое насущное, самое неотложное дело. Историческая точка зрения! Но я убежденно презирала историзм в идейной, руководящей журналистике и с упоением зачитывалась полемикой против историзма в "Unzeitgemässe Betrachtungen"[1] Ницше. И, кроме того, мне все яснее становилось, что эта борьба с публицистической критикой есть борьба за настоящую художественную литературу, что, отвергая принципы, руководившие Белинским в последнем периоде его деятельности, Добролюбовым и еще более Писаревым и Чернышевским, и мы как бы расчищаем обществу пути к Пушкину, во всем его значении, к Гоголю, в его истинных глубинах, к Достоевскому и Толстому, ко всему, что составляет истинную мощь русской литературы и ее органическое достояние. Я все живее ощущала, что борьба с традициями русской журналистики есть призыв к тем идеям, которыми питалось русское искусство и которыми жили, почерпая их из русской художественной литературы, тысячи русских людей, наиболее глубоких в своих духовных запросах. И все, что я слышала по поводу этих именно статей Волынского от Толстого, с которым я не раз виделась за это время, было твердым, отчетливо выраженным сочувствием такой постановке вопроса. "Я только теперь, благодаря статьям Волынского о русских критиках, начинаю вполне ясно представлять себе, чем жила русская интеллигенция за все последние десятилетия. И как это мне чуждо!" — сказал он однажды. И не раз

[1] "Несвоевременные размышления" *(нем.)*.

в разговорах со мною и с Волынским в моем присутствии он высказывал удивление по тому поводу, что русская критика и публицистика могли в такой степени завладеть общественным сознанием. Поддержка, которую Толстой в те годы оказывал журналу, была деятельная и всем бросающаяся в глаза. Осенью 1893 года у нас была напечатана его статья "Неделание", очень нашумевшая, хотя и плохо понятая в обществе. Помню, студенты-грузины, у которых "Северный вестник" пользовался особенной симпатией (в их числе были недавно умерший, весьма популярный в Грузии писатель А. К. Джорджадзе и известный теперь адвокат Л. Н. Андроников), со смехом рассказывали мне, как профессор Фойницкий говорил с кафедры, что Толстой проповедует в "Северном вестнике" "ничегонеделание"... В следующие годы Толстой дал "Карму" со своим предисловием, прелестный "Дневник Амиэля", переведенный под его редакцией и с его предисловием дочерью его М. Л. Толстой, статью "Противоречия эмпирической нравственности" и, наконец, в начале 1895 года, рассказ "Хозяин и работник". Никогда не забуду того, что, по сообщению его дочерей и Бирюкова, Толстой "спешил, волновался, что не поспеет к сроку", работая над этой вещью: он знал, что появление ее может выгодно отразиться на подписке журнала, и хотел дать ее непременно в подписочное время.

Лица, близкие Толстому или особенно чтившие его, тоже помогали журналу. Старик Н. Н. Ге, давший нам свои "Воспоминания", говорил, что "теперь он знает, к какому приходу принадлежит: к "Северному вестнику", и подолгу, с большою откровенностью, беседовал с нами. Умная, тонкая Л. И. Микулич, автор "Мимочки на водах", религиозно настроенная и остроцепетильная женщина, жившая очень замкнуто в старосветском аристократическом кругу, но подружившаяся с Лесковым и Толстыми, поддерживала дружбу со мной и с Волынским и дала нам свои повести "Зарница" и "Черемуха".

Но кроме лиц, которые были связаны с нами в той или иной степени идейно, в "Северном вестнике" работал целый ряд известных беллетристов и профессоров, которым многое должно было быть чуждо и неприятно в журнале. Порою мне казалось нестерпимо тягостным просить их о сотрудничестве и печатать их труды, дающие журналу вес и несомненную ценность, но слишком нейтральные с идейно-боевой точки зрения. Огромность сметы, обусловливаемая этой "солидностью" журнала, заставляла меня иногда жалеть о том, что мы не пошли по пути заграничных "молодых", открывающих небольшие журнальчики — только для "своих". Но сейчас же приходила мысль, что такие журнальчики остаются в очень узком кругу читателей, тогда как о "Северном вестнике" говорили повсюду, и подписка его росла. И, совершенно изнемогая временами от необходимости обращаться за деньгами к все новым лицам, получая в девяти случаях на десять сухой, иногда грубый отказ, я продолжала заботиться о том, чтобы в журнале было достаточно того "просто интересного" материала, который, как локомотив, тащил в большую публику то, что представляло для нас идейную ценность (эта именно забота, как и забота о статьях на общественные темы, лежала на мне). Но бывали часы и дни поистине ужасные, когда казалось, что лопнет сердце от вечного напряжения, от вечного насилия над собой в борьбе за материальное существование, от невозможности вылить, наконец, на бумагу то, что жило в собственной душе. В 1893 году Волынский посоветовал мне напечатать мой собственный рассказ "Шурочка", и затем я, как-то улучив время, написала еще два рассказа. С тех пор потребность "писать самой" все обострялась. Работая днем и ночью для журнала, я и под утро не могла иногда заснуть: в голове все "сочинялось". Бывало, что я хваталась за карандаш и писала, сидя где-нибудь в банке, в ожидании разговора о переучете векселей, или в цензуре, куда приходилось без конца бегать. Иногда казалось, что все мои напряжения, унижения, вечный страх обмануть доверие кредиторов — ничто по сравнению с этим отказом от собственного писательства, что я все равно не выдержу, все равно не доведу дело до конца. Тогда вставал один образ, запавший в душу еще в раннем детстве, — из напечатанной в "Детском чтении" истории изобретателя фаянса Бернара Палисси: он знал, что глина должна расплавиться, но она не плавилась, и, не имея более средств на дрова, стал, к ужасу своей семьи, бросать в огонь мебель и домашние вещи, наконец, рубить пол. И глина расплавилась... Я верила: верила в то, что человек должен все сжечь, до последнего, до того пола, на котором он стоит, — и тогда расплавится то, что считалось нерасплавимым, совершится то, что казалось невозможным.

VI

В 1895 году число платных подписчиков "Северного вестника" достигло цифры 4257. При этом журнал, державшийся все время скромной сметы, особенно в графе редакционных окладов, мог бы уже окупать себя, если бы его не душили краткосрочные долги и проценты на них. Во всяком случае, известный этап был пройден, что-то достигнуто. В это время физическое мое состояние, после нескольких лет, проведенных без отдыха, было таково, что я решилась поехать для поправки на Ривьеру, куда звал меня лечившийся там от туберкулеза Минский. Мы вновь подружились с Минским, а затем я сблизилась с приехавшей из России З. А. Венгеровой. В воспоминаниях иного типа, более пространных и более интимных, я могла бы восстановить из наших тогдашних бесед многое, весьма характерное для психологии того времени, — психологии, из которой вырастала "молодая литература". Минский и Венгерова были несравненно ближе, чем я, к Мережковским, о которых мне приходилось также слышать от постоянно посещавшего их в то время Волынского. Мои же отношения с Гиппиус были тогда очень странные: по-видимому, какой-то взаимный интерес друг к другу и при нечастых встречах что-то вроде легкой и осторожной психологической и умственной игры. Она чрезвычайно занимала меня, как своего рода современное художественное явление, но близко подходить к ней я не хотела. И виделись мы все реже и реже. Мережковский и Гиппиус были в то время уже в полном своем расцвете. Мережковский как раз в это время печатал в "Северном вестнике" роман "Отверженный", который мы оба с Волынским приветствовали как вещь талантливую и весьма ценную для журнала. Гиппиус дала для той книжки, где был напечатан "Хозяин и работник" и которая кончалась печатанием в мое отсутствие, свое в некотором роде знаменитое "Посвящение". Помню, как читая это стихотворение на Ривьере, я пленилась его первыми строками, его основным мотивом и как сорвалась моя душа от слов:

Люблю я себя, как Бога...

Это было не только чуждо, но оскорбительно всему моему духовному существу. Это было не только пресловутое, уже провозглашаемое по всей линии молодой литературы "дерзновение", но и первое вполне откровенное исповедание того особого декадентствующего "индивидуализма", возводящего в принцип безграничные притязания человеческого "я", который, питаясь односторонне воспринятым влиянием Ницше и мотивами итальянского Ренессанса, в последующие годы все более давал себя чувствовать в литературе и обществе — то в форме особого интереса и влечения к "демонизму", то в виде "культа Диониса", понимаемого как эмансипация всякого рода страстей и темных, иногда извращенных инстинктов, как поэтизирование "зла" и "порочности". В стихотворении Гиппиус прозвучал, конечно, только один мотив из этой будущей оргийной, полной диссонансов симфонии и к тому же — в соединении с совсем иными мотивами. Но мне было тяжело, что это напечатано в "Северном вестнике", и я написала это Волынскому. Он защищал уязвивший меня стих, толкуя его в ином смысле, но впоследствии признал, что ошибся в своем толковании. Вообще, признавая, что журнал не может и не должен быть однотонным, что в задачу его входит опубликование талантливых современных вещей разной окраски, я временами все же бунтовала и против тех произведений, в целом или частях, которые готов был принять Волынский. Иногда я страстно любила печатаемые вещи даже тех авторов, которых в целом не принимала моя душа. Так любила я, например, стихотворение той же Гиппиус "Окно мое высоко"... Так любила я, кроме некоторых стихотворений Сологуба и его "Теней", и некоторые главы из романа его "Тяжелые сны", ради которых весь этот роман, печатавшийся у нас в 1894 году, был дорог мне.

Ко времени печатания этого романа относится и личное мое знакомство с Сологубом. Впечатление от его человеческого облика было уже окрашено для меня предварительным знакомством с его произведениями. Сквозь них я уже видела нечто значительное, сложное и причудливое в его душе и даже в его наружности — в бледных, близоруких, но зорких глазах, в которых еще не было тогда теперешней мудреной усмешки, в его малоподвижном лице с белесоватою растительностью. Он был чрезвычайно молчалив, а когда заговаривал, в глуховатом, монотонном голосе его слышалась та же, что и теперь, нота — не то недоверчивая, испытующая, не то упрямая. Но думалось мне, что при всем прочем он попросту застенчив, и это сроднило

няло меня с ним. Мне хотелось дать почувствовать Сологубу, что у меня есть к нему, помимо большого интереса как к писателю, теплое личное отношение, и, кажется, судя по тем довольно многочисленным его письмам, которые сохранились у меня от того времени, он это без слов чувствовал. Несколько раз мне пришлось говорить с ним с глазу на глаз, — один раз, помню, о Достоевском, и тогда душа его приоткрывалась в своей значительности и чувствовалось, что в таинственной глубине ее есть свои настоящие святыни. Вообще опыт того времени, как и позднейший, показал мне относительно многих талантливых людей, принадлежащих к "индивидуалистической" полосе, что если хочешь почувствовать их "самими собой" — без брони, как тогда у Сологуба, или без кокетливого ломанья в манерах, мыслях и словах, то этого можно достигнуть, поговорив с ними совсем попросту с глазу на глаз. Я не говорю, конечно, о людях, которые уже совсем утратили непосредственность и окончательно подменили свою подлинную человеческую душу какой-то рассудочно-выдуманной, выделанной, стилизованной душой. Таких я тоже слишком много встречала в литературном и художественном кругу. Но от Бальмонта, например, я выносила такое впечатление, что в обществе — особенно в обществе людей, благоговеющих перед его талантом, — он несколько взвинченный, выспренный, затуманенный, а наедине с человеком, который выказывает определенное намерение говорить с ним запросто, становится милым и серьезным, без всяких причуд "от лукавого". То же было и с Александром Добролюбовым, известным теперь в качестве любимого народом сектанта и подвижника, который был тогда еще не окончившим гимназию юношей. Он вместе с Влад. Гиппиусом пришел однажды к Волынскому и стал посещать его. Затем, летом 1895 года, которое мы с Минским и З. А. Венгеровой жили вместе на даче в Павловске, он познакомился с нами и зимою бывал у меня. Странным казался мне этот мальчик с удивительными огромными черными глазами, в которых какая-то затуманенность и возбужденность наводили на мысль, что он морфинист, и которые вдруг поражали остротою и глубиною взгляда, напоминавшими взгляд некоторых фигур Врубеля. В обществе он чудил и любил говорить "пифически", иногда выражая нарочито дикими словами серьезную человеческую мысль. Раз, я помню, сидя у З. А. Венгеровой, он запутался в хитроумных попытках высказать что-то, что, вероятно, действительно томило его душу, и заметил: "Если бы я мог выражаться бутылками, а не словами"... Посещавшие его рассказывали об его обитой черным комнате с разными символическими предметами, передавали — может быть, и действительно с его слов, что он служит черные мессы. Вышедшая в тот год книжечка его декадентских стихов была в сущности ничтожна. Но однажды подружившийся с ним Льдов сказал мне, что Добролюбов охотно пришел бы поговорить со мною наедине; я позвала его, и хотя разговор наш по случайным обстоятельствам вышел недолгим, я почувствовала в нем большую серьезность и глубину, любовь и зрелое отношение к русским классикам.

Вообще к этому времени — зиме 1895/96 года — кругом появились новые "современные" фигуры. Несколько изменилась и атмосфера самой редакции, секретарем которой сделался с осени Минский и где стал постоянно появляться Льдов, вдохновенно звонивший иногда в самые поздние ночные часы, чтобы помочь в черновой редакционной работе и заодно излить свои мысли по поводу новых явлений литературы. Меня самое в то время стало тянуть к общению с людьми. Я решила открыть у себя журфиксы, и по субботам у меня стало собираться порядочно народу. Первым, ровно в 9 часов вечера, приходил всегда Сологуб, немного говоривший до прихода других гостей, потом садившийся в угол и молчаливо созерцавший и слушавший. Являлся, приехав из Москвы или из-за границы, Боборыкин, неугомонный, оживленный, и, поймав кого-нибудь за пуговицу жилета или притопывая ногой, прихлопывая в ладоши, начинал говорить, говорить, рассказывать, потом спорить. Помню, он раз так схватился с грузином Андрониковым из-за Льва Толстого, называя его "Левкой Толстым" и вызывая жуткий бледный гнев своего темпераментного собеседника, что я переглянулась с милой, всегда тактичной Е. П. Султановой-Летковой, которая тоже сотрудничала в "Северном вестнике" и постоянно посещала эти собрания, — и мы принялись разнимать спорщиков. Появление Добролюбова, неизменно в черных кожаных перчатках на меху, которые он зачем-то не снимал весь вечер, приковывало жадное

внимание Боборыкина, приводило в искреннее душевное расстройство Ольгу Шапир и поднимало настроение наших символистов. Минский влюбленно смотрел на него. Льдов гудел, как шмель, и говорил, что он и "без вина пьян". Часам к двенадцати, быстрой и смелой походкой, влача по полу белый атласный шлейф, входила Яворская, а вслед за ней, секунду задержавшись у зеркала в передней, — бойкая и немножко томная Щепкина-Куперник — обе героини нашумевшей в ту зиму "Принцессы Грезы", которой увлекались даже Минский и Венгерова. Во второй половине сезона появилась, в качестве жены Минского, молоденькая Л. Вилькина, только что начавшая сочинять стихи. Можно было бы назвать здесь и еще многих посетителей этих собраний — маститых и юных и припомнить немало характерных эпизодов. Засиживались обыкновенно часов до 5—6 утра, спорили, поэты читали свои произведения. Помню слабый меланхолический голос Минского, который, стоя и рассеянно глядя вверх, декламировал свою поэму; я тогда впервые обратила внимание на то, что для современных поэтов символом возвышенности стал х о л о д, а не жар: холод звездных пространств, холод снеговых вершин, "холод вдохновения". Льдов, уже созревший для "дерзновения", знакомил нас со своими стихотворениями в новом духе и со своей занятной романтической юмореской в одном действии, среди персонажей которой были "Первая свеча", "вторая свеча", и "Дрожь каменного дома"...

В ту же зиму приезжала в Санкт-Петербург и завязала сношения с нами Лу-Андреас-Саломэ, одно время очень близкая с Ницше и написавшая талантливую книгу о нем. Книгу эту, в переводе Венгеровой, мы в том же году дали в "Северном вестнике". Тогда же впервые дошел до русских литературных центров Оскар Уайльд, о знаменитых "Intentions"[1] которого читались тогда рефераты и напечатал в "Северном вестнике" статью Волынский. Дали мы в переводе, кроме нескольких драм Метерлинка, и три этюда из его книги "Le trésor des humbles"[2], а вскоре затем стали печатать большие извлечения из Рёскина. Статьи жившего в Вене А. Браунера о "юнейшей Германии" впервые знакомили русское общество с целым рядом новых имен и фигур немецкой "Модерны" и, в совокупности со всем прочим, укрепляли сознание, что захватывающее нас движение является общеевропейским. Тогда же Браунер издал в Вене едва ли не первый на немецком языке сборник представителей "юнейшей России".

Из оригинальных произведений в прозе, кроме упомянутых уже романов Мережковского и Сологуба, печатались у нас в этом сезоне и в следующем едва ли не самые характерные и интересные вещи Гиппиус — "Мисс Май", "Златоцвет", "Зеркала". "Северный вестник" все более приобретал репутацию "декадентского" журнала, чему посодействовало и помещение на его страницах талантливого полуфантастического рассказа рано умершей О. Соловьевой "La beata". Правда, в журнале продолжали работать и видные литераторы иной окраски. Дал большую повесть Эртель. Печаталась длинная серия критических этюдов Овсянико-Куликовского о Тургеневе и о Толстом. В это же время я надумала давать, в виде постоянного отдела, серию статей под названием "Вопросы самообразования", и статьи эти, заказываемые солидным деятелям науки, пользовались успехом, так же как и почти непрерывно печатаемые нами тогда еще не вошедшие в моду историко-литературные документы: записки, письма, дневники — как, например, кроме упомянутых уже, "Исповедь Анны Безант", "Дневник братьев Гонкур" и т. п. Против признания журнала "декадентским" могло говорить, пожалуй, и то, что как раз в этот период его жизни в литературных заметках Волынского все чаще и определеннее высказывалось отрицательное отношение к декадентскому уклону молодой литературы, все более разграничивались понятия символизма, как религиозного искусства, и декадентства. Заметки Волынского о новых писателях, работавших в "Северном вестнике", были иногда откровенны и довольно резки, что вызывало неудовольствие со стороны критикуемых авторов; но, независимо от того, в какой степени я разделяла отдельные оценки Волынского и принимала его формулировки, я принципиально не видела никакого иного исхода для нас, как полная откровенность в суждении о наших современниках и сотоварищах по работе, и в основном — в неприятии того, что я назвала выше декадентствующим индивидуализмом — во всяком случае, была солидарна с Волынским. Я остро и мучительно чувствовала, что настроения молодой литера-

[1] "Понятиях" *(англ.)*.

[2] "Сокровище смиренных" *(фр.)*.

туры дифференцируются, что даже сродное, близкое мне приобретает чуждую, психологическую и идейную окраску, и минутами было невероятно тяжело. Но я говорила себе: это — пена, это неизбежно и это пройдет, а вечное останется, и я дождусь иных цветов, иных плодов от тех идей, за которые мы боролись.

Как бы то ни было, положение журнала очень осложнилось. И к этому надо прибавить еще одно. 1895-1896 годы были для нас временем приобретений, но и больших утрат. Прежде всего чувствовалось, что нельзя уже рассчитывать на поддержку Толстого: по поводу напечатания у нас "Хозяина и работника" у него произошел очень тяжелый конфликт с графиней С. А. Толстой, и хотя я продолжала видеться с Толстыми и как раз весною 1896 года по поводу одного учиненного в редакции нашумевшего скандала, я получила от Толстого новые доказательства его теплого отношения, но уже чувствовала, что мои посещения неприятны графине, и знала наверное, что участие в "Северном вестнике" является психологически затруднительным для него. Кроме того, весною 1895 года умер Лесков. Умер Н. Н. Ге. Осенью 1895 года мы совершенно разошлись со Стасовым по поводу начатой у нас печатанием его биографии Ге, в которой он хотел отстаивать реалистическую эстетику 60-х годов. Еще раньше, в начале 1895 года, попросил уволить его от должности редактора Альбов, уставший нести на себе хотя бы и частичную ответственность за журнал, в котором было слишком много "декадентского". С Чеховым же, которого я все более ценила, у нас так и не сложились отношения.

Более, чем когда-либо, журнал являлся органом "молодой литературы", представители которой так часто вызывали в душе сложные, двойственные чувства. Зима и весна прошли необычайно бурно. Но к маю все кругом как-то опустело. Волынский с Мережковским были в Италии, собирая материалы для работы о Леонардо да Винчи; Минский и другие тоже уехали. И в тишине, пережив как раз перед тем глубокие впечатления от смерти уже упомянутого мною старого друга О. М. Лихтенштадта, я почувствовала совершенно непреодолимую потребность отдаться работе над своим романом "Плоскогорье", давно написанный пролог которого я, по совету Минского, напечатала в том году в виде самостоятельного наброска. Обстоятельства торопили меня: на ближайшее время совсем не предвиделось для "Северного вестника" никакого доступного по цене романа. Но огромная редакционная работа по-прежнему поглощала все время. И не зная, как иначе выпутаться, я взяла стенографистку и стала в вечерние часы диктовать ей главу за главой, не имея даже возможности в течение дня что-либо обдумать и привести в порядок. С осени роман стал печататься в "Северном вестнике" прямо с рукописи стенографистки, почти без поправок, а следующей весной я издала его, с журнального набора, отдельной книгой, которая, несмотря на некоторые благоприятные отзывы о романе в письмах ко мне и в печати, стала так неприятна мне вследствие необработанности романа, что при первой возможности я изъяла ее из продажи.

VII

Долги журнала, уже давно перевалившие за 100 000, продолжали держать меня в напряжении, но подписка 1896 года стояла на хорошей высоте. Разгром пришел с неожиданной стороны. Летом 1896 года начальником Главного управления по делам печати сделался известный М. П. Соловьев. Отношения "Северного вестника" с цензурою и раньше были чрезвычайно мучительные: журнал был "подцензурный". О том, что выделывали с нами цензоры и что мне приходилось выделывать с ними, а также о многих весьма характерных подробностях последующего я не буду здесь рассказывать. Но суть была такова. Соловьев немедленно по вступлении в должность вызвал меня к себе (с 1895 года я сделалась официальным редактором журнала) и приказал "переменить направление журнала" в общественных отделах. Я в шутливой форме высказала ему полную несклонность подчиниться этому требованию. Но простился он со мною галантно. Под этим впечатлением я вскоре пришла к нему с просьбою восстановить выкинутое цензором место из моей статьи о провинциальной печати (я тогда, отчасти из экономии, стала сама вести этот отдел). Соловьев рассмотрел зачеркнутое и с характерной для него желчной игривостью заметил, что тут, по обыкновению русских радикалов, обнажаются грехи нашей матери-России, подо-

бно тому как неблагодарный сын Ноя обнажал своего охмелевшего отца. Я, тоже в шутливом тоне, ответила, что сравнение неудачно, ибо Россия, во-первых, молода, а не стара и, во-вторых, "напивается" систематически, а не случайно, и потому Хамами естественнее считать тех, которые потакают ее безобразиям. Соловьев рассмеялся и выкинутое цензурою место восстановил. А затем, из любви ко всему анекдотическому, он рассказал о нашей беседе одному словоохотливому журналисту. В конце лета я уже слышала разные пикантные версии моего ответа Соловьеву и одна из них — как после сообщил мне председатель цензурного комитета Коссович — была напечатана в заграничном революционном издании и почему-то попалась на глаза Соловьеву. Он рассвирепел, решил, что я сама послала корреспонденцию, и велел передать "Северный вестник" в руки цензора Э., свойственника Победоносцева, с предписанием "задушить" журнал.

Нельзя себе представить, что такое началось вслед за этим. Цензор Э. крошил статьи и беллетристику без разбора — независимо от ее темы и содержания, иногда даже не читая, а выбрасывая просто целые полосы через одну: 1-ю, 3-ю, 5-ю и т. д. Просить статей и беллетристики у солидных, не склонных к риску авторов стало невозможно. Я боролась день за днем, иногда каким-нибудь совершенно неожиданным маневром отвоевывала ту или другую вещь, но общая картина не менялась. Хуже же всего было то, что Э. стал неделями держать у себя корректуры, не давая выпустить книжку. До тех пор книжки "Северного вестника" регулярно выходили 1-го числа. Приходилось для этого отчаянно приставать к сотрудникам и перед выходом книжки, чтобы быстро отпечатать последние листы, просиживать в типографии ночь напролет, иногда две, три ночи подряд — это все было в моей власти. Но тут я ничего не могла. И книжки стали выходить все с большим опозданием. Я пробовала обращаться к Соловьеву с просьбой освободить журнал от предварительной цензуры. С злым смехом отказывался он принять из моих рук прошение. Наконец однажды, когда цензор Э., в ответ на мое требование вернуть корректуру, швырнул мне ее, задев меня по лицу, я в бешенстве раскричалась, сказала, что найду управу и на него, и в ту же минуту решила действительно обратиться прямо к министру внутренних дел Горемыкину. Я написала большую докладную записку, испросила через знакомых аудиенцию у Горемыкина и рассказала ему все. Он был удивлен, смущен и, узнав, что я прошу об освобождении от предварительной цензуры, обещал все исполнить. Через неделю, 28 апреля 1897 года, Соловьев вызвал меня в Главное управление и сказал, что предварительная цензура с журнала снята. Он был любезен, осклаблялся и жал мне руку.

Но было уже поздно. Подписка на 1897 год была закончена. Она сразу упала более чем на 25% против предыдущего года, и петля стала быстро затягиваться. К острым долгам, требующим постоянных погашений по краткосрочным векселям (на этот год падало до сотни таких векселей), присоединялся вновь открывшийся дефицит. Правда, журнал ожил после освобождения от цензуры. Появились и новые даровитые авторы. Максим Горький, только что прогремевший своим "Челкашом", прислал рассказ "Озорники", потом сенсационную "Мальву". Начали печататься в "Северном вестнике" М. Лохвицкая, Allegro. Интересную для того времени статью о новой скандинавской живописи дал С. Дягилев. Статьи Волынского о Леонардо да Винчи открывали новую для русской журналистики область и затрагивали животрепещущие для молодой литературы вопросы. Много нового, ценного с нашей точки зрения печаталось в переводном отделе. Но безденежье не позволяло вести журнал так, чтобы он продолжал быть интересным и для широких кругов публики, тогда все еще враждебной новым течениям, и я уже знала про себя, что прежней подписки не будет и в следующем году, что впереди — гибель.

Страшно и жгуче стыдно было при таких условиях делать новые и новые займы, скрывая от всех, по мере возможности, истинное положение вещей. Но остановить журнал собственной рукой казалось так же невозможно, как прирезать умирающего больного. Это время было так тяжко для меня, что до сих пор, когда я заболеваю, оно восстает передо мною по ночам в виде одного и того же кошмарного сна. Если что-нибудь поддерживало меня в это время, то только мысль о смерти. Я всегда любила смерть, видя в ней божественное убежище и почерпая в мыслях о ней любовь к жизни или примирение с жизнью. Ведь смерть не изменит; она будет, непременно будет для каждого из нас и таким ос-

лепительно ярким светом светить из будущего.

Подписка 1898 года оказалась, как я ожидала, плохою и не покрывала даже текущих векселей. Я исчерпала все свои возможности, и в январе один вексель был опротестован. Сразу закрылись кредиты во всех банках.

Заключительная глава истории "Северного вестника", в которой были свои эпизоды и много весьма характерного для разных людей, в общем почти не имеет отношения к истории молодой литературы, и я передам ее вкратце. Мой отец и еще одно лицо дали мне возможность издать, хотя в сокращенном виде, книжки "Северного вестника" за 1898 год, чтобы таким образом вернуть подписчикам этого года всю полученную от них сумму. В этих книжках были отдельные живые вещи. Печаталась, между прочим, "Варенька Олесова" Горького. Печатались стихи Бальмонта, Лохвицкой, Минского, который, однако, к самому концу года выступил в "Новостях" с полемической статьей против Волынского. Еще раньше отошли от журнала Мережковские. Вообще, как это обыкновенно бывает в таких случаях, кругом журнала стало пусто. Поблизости, помогая вести обреченное на смерть дело, остались лишь очень немногие, которых я не могу помянуть здесь, как хотелось бы, потому что имена их не связаны непосредственно с литературным движением 90-х годов.

Пользуясь продлением журнала, я пыталась создать ту или иную комбинацию, которая могла бы воскресить дело. Одно время велись переговоры с Н. Г. Гариным-Михайловским. Струве и Туган-Барановский предлагали слить воедино "Северный вестник" и "Новое слово", ввиду того что их журнал "эволюционирует в сторону идеализма", а "Северный вестник" в общественном отделе эволюционировал, как им казалось, в сторону марксизма. Но они ставили при этом условием, чтобы Волынский остался в журнале на правах обычного сотрудника, а не члена редакции, что было для меня принципиально неприемлемо, — и я отказалась. Отказалась я категорически и от продажи журнала, когда возникло такое предложение: я считала недостойным продать кому бы то ни было фирму, с которой связаны для общества известные идейные ассоциации, и вместе с нею часть подписчиков, остающихся верными ей по инерции.

С последними тощенькими книжками 1898 года издание "Северного вестника" прекратилось. Долги же мои, достигшие в общем 155 000 рублей, были частью ликвидированы, частью остались на мне, вызывая для меня время от времени житейские осложнения, и в очень большой части были добровольно уплачены моим отцом, который не мог вынести мысли о моей несостоятельности перед некоторыми лицами. Это совершенно запутало его дела и внесло определенную ноту во всю мою дальнейшую жизнь.

VIII

Когда "Северный вестник" кончился, мне было 32 года. Здоровье было уже непоправимо испорчено, но многие стороны души совсем не изжиты, и, несмотря на страшную горечь, с которой долго еще приходилось бороться, была готовность "начать жить сначала", потребность по-новому узнавать жизнь, отдаваться искусству, создавать самой. Я чувствовала себя в литературном отношении "начинающей" и, кроме того, невежественной и с радостью хваталась за ту работу, которая давала мне возможность учиться. Так, обрадовалась я предложению В. А. Поссе обследовать новейшую литературу Франции и Германии для этюдов о ней в журнале "Жизнь", выходившем в 1900 году, а позднее, в конце 1901 года, схватилась за предложение сопровождать одну молодую интеллигентную девушку в Италию. Месяцы, проведенные там и сделавшие для меня родным язык пластических искусств, были, может быть, прекраснейшими в моей жизни. Но такого рода заработок составлял исключение; обычно же приходилось жить безличной литературной работой, вроде переводов и т. п., ибо для текущей журнальной работы иного вида у меня не хватало прежде всего... литературных связей: в журналах старого типа мне, конечно, нечего было делать в те годы, а представителям молодой литературы, которая как раз в это время начинала входить в силу, я, по-видимому, была еще более чужда, чем они мне, ибо ни один из вновь основывающихся молодых журналов не приглашал меня к участию в работе. Впрочем, и я им ничего со своей стороны не предлагала. Один раз, в начале 1904 года, когда "Новый путь" уже сходил на нет

и Мережковские собирались уехать за границу, Гиппиус предложила мне занять в их журнале место "ответственного секретаря", с помещением при редакции и проч. Я отказалась и долгое время еще оставалась простым наблюдателем того, что совершалось в нашей молодой литературе, в которой нарождались тем временем новые дарования, частью серьезные, тонкие, как, например, обаятельное дарование Блока, частью очень уж "дерзновенные" и пустоцветные, а прежние работники уже сознавали, что не подобает человеку "любить себя, как Бога", и общими силами искали Бога, рассуждали о Боге.

Потребность "создавать самой" не прекращалась во мне. В голове непрерывно сочинялось и до невыносимости хотелось работать по-настоящему, обрабатывая каждую мелочь, изучая в бесконечных поправках самой себя искусство истинно художественного письма. Но силы уходили на срочную работу для денег, которой приходилось отдавать тем больше времени, чем хуже она оплачивалась. Отчасти я сама была в этом виновата, ибо после краха "Северного вестника" все "практические" деловые разговоры стали до такой степени невыносимы мне, что иногда я неспособна была поставить свои условия издателю, даже тогда, когда это нужно было сделать хотя бы ради моей маленькой дочери, которая родилась в то время и создавала во мне новую глубокую связь с жизнью. Не Бог весть сколько требовалось нам с ней на жизнь, но и это добывалось так трудно, что, написав какой-нибудь рассказ, который уже слишком просился на бумагу, я не имела возможности обработать его, а продавала почти в черновике. К 1904 году у меня набрался том небольших беллетристических вещей, который был издан Пирожковым под названием "Седок и другие рассказы". Я продолжала время от времени писать и печатать беллетристику и после этого, но чем больше я думала над вопросами искусства, тем более росло во мне отвращение ко всякому дилетантству в этой области, пока, наконец, я не сказала себе: "Лучше никак, чем так" и не решилась временно совсем воздержаться от художественной работы.

Но внутренно эта работа никогда не прекращалась во мне, даже в те годы, когда, захваченная начавшимся революционным движением, с неожиданно удвоившимися силами я справлялась со своими литературными обязанностями по ночам, а с утра до вечера делала другое. Жизнь раскрывалась мне с новых сторон, в новых глубинах. Веры в то, что это приведет к истинной свободе, не было во мне: по-прежнему думала я, что только духовно обновленный человек сможет действительно обновить жизнь, а все кругом с такою страшною убедительностью говорило о том, как далеко еще человеку до истинного обновления. Но правовые вопросы приобрели необычайную остроту, и что-то во мне неумолчно требовало активного участия в том выходящем за пределы человеческого разумения процессе, который совершался в жизни, и как бы заставляло торопить этот процесс всем напряжением своего существа. Я не могла примкнуть ни к какой партии, но работала сначала в "Союзе освобождения", потом при "Трудовой группе" и, благодаря обстоятельствам, имела возможность прикоснуться ко многому, что выходило из круга моих непосредственных наблюдений, близко узнать, пережить за других много страшного и трагического. Но едва ли не самым трагическим из всего пережитого за эти годы осталось для меня рабочее движение 9 января. Я сблизилась с несколькими главарями этого движения, среди которых были замечательные по уму люди и замечательные характеры, говорила с Гапоном, обследовала в этом вопросе все, что только могла, и написала небольшую книжку на эту тему, в которой, к сожалению, можно было использовать лишь самую незначительную часть имевшихся у меня фактов и документов.

На время я почти отошла от всего, что делалось в современной литературе, в центре которой стоял теперь Вяч. Иванов. Он и покойная жена его, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, пригласили меня бывать у них. Но после всех впечатлений настоящей жизни слишком многое в этих пестрых литературных собраниях казалось мне до того "невсамомделишным", что я не знала, как держать себя там, и прекратила свои посещения.

Вообще все пережитое за революционные годы сделало для меня особенно тягостной ту рассудочность, которая отличает современных "интеллигентов", независимо от того, являются ли они деятелями жизни или искусства. И оттого, когда я вернулась к нормальной жизни, самым дорогим для меня явлением современности стал Московский Художественный театр, куда как бы перешла свободная от рассудочнос-

ти, правдивая, чуткая и могучая в своих непосредственных постижениях душа классической русской литературы. Благодаря сближению с деятелями этого театра и особенно с Станиславским, нашла я для себя то, чего мне всю жизнь не хватало: атмосферу того настоящего живого искусства, которое дается огромным разгоряченным трудом и уводит Бог знает в какие глубины, но кажется простым и легким. Искусство театра, увлекавшее меня с самой ранней юности, здесь впервые раскрыло свою сущность для моего сознания. С 1907 года я стала заниматься историей и теорией театра и постоянно писать о театре в газетах и журналах. Но понимание сценического искусства многое освещало для меня и в области литературного творчества. В последние годы та невыносимая эстетическая беспринципность, которая господствовала в "модернистской" литературе, заставила меня особенно усиленно задумываться над вопросами эстетического порядка, и результатом этой внутренней работы явился ряд критических очерков, которые печатались главным образом в "Русской мысли" и в 1912 году были изданы отдельной книгой под названием "Литература и эстетика".

В самое последнее время, работая в "Русской мысли" в качестве заведующей литературным отделом и входя в сношения с целым рядом молодых, частью только начинающих авторов, я все яснее чувствую, что на смену двум "индивидуалистическим" поколениям, в значительной части изъеденным рассудочностью, идет новое, свежее литературное поколение, с чутким непосредственным отношением к метафизическим, религиозным и нравственным вопросам, с живою, цельною и строгою любовью к искусству. Идут новые деятели, нарождаются — еще незримо для многих — новые дарования. И жизнь, несмотря на все, что творится в ней страшного и уродливого, по-прежнему, как в самые молодые годы, кажется мне величественным полетом к неизвестной человеку цели.

А. ДОБРОЛЮБОВ

Александр Михайлович Добролюбов — одна из наиболее характерных фигур русского декадентства.

Личная биография его гораздо интереснее литературной его деятельности. Родился он в 1876 году. Отец был комиссаром по крестьянским делам в Варшаве, где А. М. и провел детство. В 1891 году отец переехал с семьей в Петербург и через год умер, надорвавшись на работе. Материально семья была обеспечена пенсией — Михаил Александрович Добролюбов умер в чине действительного статского советника — и личными средствами вдовы, но нравственное потрясение было очень велико, особенно для А. М., прямо боготворившего отца. Боготворил он, однако, отца только как прекрасного человека, и умственному влиянию его не поддался. Отец, как сообщает мне одно близкое к Добролюбову лицо, "влиял на сына в духе заветов Белинского и 60-х годов". А после его смерти "16-летний А. М., гимназист 6-й Санкт-Петербургской гимназии, сам писавший стихи, все больше и больше увлекается искусством для искусства, как тогда еще выражались, удаляясь таким образом от влияния отца. В 7-м классе гимназии он уже хорошо знаком не только с Пушкиным, Тургеневым, В. Гюго, писателями, которых он больше всего любил, но и с Бодлером, Верленом, Малларме, Метерлинком, Эдгаром По и начал писать стихи, называвшиеся тогда с крайним пренебрежением декадентскими. Добролюбов не стеснялся этой клички и даже гордился ею. В то время уже выступал Бальмонт, но еще очень редко — Добролюбов его почти не знал; не знал ни Брюсова, ни Сологуба, выступивших позднее; но знал и Тютчева и Фета; знал и Мережковского и Минского. Новая — эстетическая — вера стала для Добролюбова не одним лишь предметом литературных увлечений. Он исповедовал ее, как религию: не только писал, но и жил "по-декадентски". Не щадя себя, верный своей вере, курил и ел опий, курил гашиш, склоняя к этому и других в своей узенькой комнатке на Пантелеймоновской, оклеенной черными обоями, с потолком, выкрашенным в серый цвет".

Могу к этому прибавить, что не только к курению опия и гашиша "склонял и других" Добролюбов, и вскоре к его "практическому декадентству" стали присматриваться не только с любопытством, но

и с тревогою. Можно было оставаться равнодушным к его стремлениям пересадить на русскую почву французский "магизм" и "демонизм" в стиле Гюисманса, Сара Пеладана и прочих разновидностей желания épater le bourgeois[1]. Этот "демонизм", не шедший дальше обивки комнаты черными обоями, постоянного хождения в черных перчатках, изучения экзотического "чародейства", некоторого употребления гашиша и т. д., более или менее относился к области декадентского ломания и, по общему убеждению, был рассчитан на то, чтобы заставить говорить о себе. Но гораздо более трагический оттенок носило увлечение идеею красоты самоубийства. Как мне достоверно известно от людей мне очень близких, Добролюбов уговаривал несколько девушек и студентов испытать сладость смерти. И в связи с действительными самоубийствами некоторых студентов, которые приводили в связь с добролюбовским восхвалением красоты смерти, Добролюбову, как тогда определенно говорили в заинтересованных кругах, пришлось оставить университет. Вышеупомянутая биографическая записка ничего не говорит об этом вынужденном оставлении университета и приводит этот уход в связь с общим поразительным переломом его настроений:

"Претенциозно изданная Добролюбовым в 1895 году книжка стихов и прозы "Natura naturans — Natura naturata"[2] была высмеяна. Он затаил обиду, но писал попрежнему много, "нарушая все законы, преступая все черты", употреблял свои яды; но главное — неотступно томился тем томлением духа, которое и вызывало его поэзию, становясь все угрюмее и, наконец, неожиданно для всех, его знавших на третьем курсе университета, где он много работал по греческой философии и египетской архитектуре, сначала уехал в деревню, в глушь Олонецкой губернии, совсем один (весной 1899 года); а в сентябре вернулся одетый по-мужицки, пройдя пешком из Петербурга в Москву, побывав и в Троицкой Лавре, и у Иоанна Кронштадтского. Вернулся, чтобы проститься, собираясь послушником в Соловки, отряхивая прах не только эстетизма, но и всех личных отношений, всей культурной жизни. Год прожил он в монастыре, не удовлетворился ни монастырем, ни православием. Опять стал странником, зарабатывая то подаянием, то плотничая. Постепенно пришел он к своей "добролюбовской" вере, вроде духоборчества; за проповедь отказа от воинской повинности был судим и отбывал наказание в тюрьме, затем, по настоянию матери, был помещен на испытание в лечебницу для душевнобольных и был признан нормальным. Теперь Добролюбов — глава одной из многолюдных сект в Поволжье, отрицающей всякую религиозную форму — в буддическом смысле".

Тоненькая тетрадка, которую Добролюбов так величественно назвал "Natura naturans — Natura naturata", не столько "была высмеяна", сколько возбуждала недоумение. В отличие от последующих дебютов нашего декадентства — Валерия Брюсова, например, в которых сквозь дурачество и оригинальничание явно чувствовалось присутствие настоящего таланта, в тетрадке Добролюбова почти не было проблесков дарования, если не считать в некоторых прозаических отрывках хорошего знания народно-эпического языка.

Это — собрание "стихов", большею частью без рифмы и метра, с музыкальными обозначениями "andante con fuoco"[3] "scherzo"[3], "pianissimo"[3], каких-то прозаических отрывков в поэтической манере и, наконец, просто белых страниц с надписью: "moderato"[3] или "allegro con motto"[3] и строчкой точек. Не было никакой возможности не только проникнуться, но просто уловить какой-нибудь смысл в некоторых из этих томительно скучных упражнений. Вот, например, первая из "музыкальных картин" под заглавием "Замирающие":

Одиноко мне. Гой ты, заморянин! Слышишь?
Стучать... я стар... я изнемог.
Ты ли это, Молодая?
Где ты, Кира? — Это ты?
Войди же, Ирочка!
Не грусти...

И все.

В 1899 году, как мы уже знаем, в настроениях Добролюбова происходит крутой перелом. Утонченнейший эстет превращается в странника-аскета, по слухам, носившего на голом теле вериги. Ближайшие друзья считали его в это время как бы умершим и издали от себя "Собрание стихов" его (М., 1900). Эта книжка так же мало замеча-

[1] Ошеломлять обывателя *(фр.)*.

[2] "Природа порождающая — Природа порожденная" *(лат.)*.

[3] Термин, обозначающий темы в музыке. — *Ред.*

тельна в чисто литературном отношении, но она интересна по глубине религиозных исканий и жажде подвига. Финальным аккордом как будто является полное покорности успокоение в лоне божества и грядущей смерти:

На рубеже таинственной страны
Перед покоем вечного успенья
Творца молю я с мыслями простыми.

Если, однако, присмотреться к аскетическому периоду жизни Добролюбова, то как раз "мыслей простых" и тут не найдешь. Осталась та же напряженность и вычурность, только принявшая другое направление.

Литературное выражение аскетический период жизни Добролюбова получил в странном сборнике, напечатанном в 1905 году под заглавием "Из книги Невидимой" московским модернистским издательством "Скорпион".

Добролюбов опять в то время появился в петербургских и московских кружках. Одну из тогдашних встреч с ним описывает Мережковский в своей книге "Не мир, но меч":

"Прислуга доложила, что "на кухне двое мужичков пришло".

— Какие мужички?

— Кажись, нездешние, издалека пришли — хорошие, на хулиганов не похожи... — шелестела Дашенька.

Я пошел на кухню и увидел двух "нездешних мужичков": один — маленький, косолапый и чрезвычайно безобразный, похожий на калмыка или татарина; другой — самый обыкновенный русский парень, в тулупе, в рукавицах и валенках, с красным от мороза, очень здоровым и спокойным лицом.

— Не узнаешь меня, брат Дмитрий?

— Не узнаю.

— Я брат твой Александр.

— Какой Александр?

— В миру звали меня Добролюбовым.

— Александр Михайлович? Это вы? Неужели?

Он поднял на меня опущенные глаза с длинными ресницами и посмотрел пристально с тихой улыбкой. Я никогда не забуду этого взгляда: если бы мертвый воскрес, он должен бы так смотреть.

— А это брат Степан, — указал он на спутника.

Татарин, магометанин, — несмотря на христианское имя, едва ли Степан был крещеный, во всяком случае, от православия отрекся и веровал в новую истинную церковь Христову, которая "будет скоро", — на Добролюбова смотрел, как на пророка.

Они остались у меня обедать. Оба не ели мяса, и для них сварили манную кашу. Иногда, во время беседы, брат Александр вдруг обращался ко мне со своей детской улыбкой:

— Прости, брат, я устал, помолчим...

И наступало долгое молчание, несколько жуткое, по крайней мере, для меня; тогда он опускал глаза свои с длинными ресницами, и простое лицо, как будто изнутри освещенное тихим светом, становилось необычайно прекрасным. Я не сомневался, что вижу перед собою святого. Казалось, вот-вот засияет, как на иконах, золотой венчик над этою склоненною головою, достойною фра Беато Анжелико. В самом деле, за пять веков христианства, кто третий между этими двумя — св. Франциском Ассизским и Александром Добролюбовым? Один прославлен, другой неизвестен, но какое в этом различие перед Богом?

Л. Толстой говорил, но не делал того, о чем говорил. Достоевский испытал отречение невольное и потом всю жизнь вспоминал о нем с ужасом. А жалкий, смешной декадент, немощный ребенок сделал то, что было не под силу титанам. В немощи сила Моя совершается".

Святой! Внешне, по мукам и лишениям претерпеваемым, по жизни, чуждой мирских забот и только на достижение нравственного совершенства направленной, Добролюбов, конечно, святой. Но ведь не в одном только отказе от благ земных и внешних настоящая святость. Самое важное — отречение от гордыни, от утех любования собою. И вот этого-то в добролюбовской "Из книги Невидимой" как раз и нет. Перед нами своеобразная проповедь покаяния на почве любви не только ко всем людям, но даже к стихиям. "Истина достигается только созерцанием и сочетанием, браком с каждой песчинкой земли". Слова "брат" и "сестра" безразлично расточаются всем и всему: и "брату Льву" (Толстому), и "брату Моисею" (пророку), и "брату дню", и "сестре воде", и "сестре заре", и даже "братьям псам". С течением времени "все вещество станет духом". Но, с "братскою" любовью относясь даже к псам, Добролюбов вместе с тем исполнен презрения к искусству и науке.

Написана книга в очень приподнятом, напыщенном тоне и полна гордыни непо-

мерной. Автор знает все заповеди: "и малые, и великие, и малейшие, и бесконечные". С Богом он находится в непосредственных сношениях; убеждая заключать "союз с зверьми", он сообщает, что "медведи и волки обходили мой путь в лесах".

Попадающиеся в книге стихи непоэтичны и напоминают квакерские гимны, но в прозе есть проблески дарования и хороший, оригинально-народный язык.

Желание в литературной форме изложить и свое покаяние, и свое умиление, и свои мечты об истине и Боге показывает, что писатель не умер в схимнике, и поэтому его аффектированное презрение к искусству и литературе трудно признать искренним.

После выхода "Из книги Невидимой" прошло почти десять лет. За это время число "добролюбовцев" значительно увеличилось. Точных сведений об учении секты, кажется, нет. Одно можно сказать, что оно построено на основе христианского анархизма, что все "добролюбовцы" отказываются нести воинскую повинность и охотно идут на страдания, с этим отказом связанные.

В заключение несколько слов об авторе печатаемых дальше воспоминаний ближайшего друга и соратника Добролюбова — Владимире Васильевиче Гиппиусе[1].

Собственно говоря, Владимиру Гиппиусу принадлежит такая же роль первого русского декадента, как и Добролюбову. Правильно начинает он свои воспоминания о Добролюбове словами:

"В 1893—1894 годах д в а петербургских мальчика-гимназиста стали проповедовать повсюду, где могли, новую литературную веру, известную уже по имени Метерлинка и носившую пренебрежительную кличку д е к а д е н т с т в а".

Один из них был Александр Добролюбов, другой — Владимир Гиппиус. И оба они в одинаковой степени возбуждали живое внимание петербургских литературных кружков в качестве первого доморощенного проявления диковинного заморского течения.

Но потом пути и литературной, и житейской карьеры "мальчиков-декадентов", и того внимания, которое выпало на их долю, совершенно разошлись: Гиппиус ничего не печатал, Добролюбов своей "Natura naturans" возбудил недоумение даже среди самых горячих приверженцев "новых течений". Гиппиус с внутренним бунтом в душе, но все-таки шел по проторенным путям — кончил университет и поступил на службу, Добролюбов же все больше и больше уклонялся от обычных путей и приобретал громкую репутацию прямо опасного провозвестника декадентского аморализма и искания неизведанных наслаждений. И наконец, с самоотречением великим, — глубоким или таким, в основе которого лежали муки неудовлетворенного самолюбия, это в данном случае все равно, — пошел по крестному пути страданий и стал легендарной личностью. Все это и обязывает уделять внимание Александру Добролюбову просто как шумному и яркому явлению в истории русского неоромантизма.

Владимир Гиппиус от шума уклонился и на литературном поприще появляется много лет спустя. Только последние годы он выступает, под псевдонимом Бестужева, как поэт и под своим именем с критическими и историко-литературными фельетонами в "Речи". И стихи, которые можно определить как романтические по преимуществу, и статьи, недостатком которых являются неясность и неопределенность, литературны, искренни и вдумчивы. Но они не заключают в себе ничего такого, что выдвигало бы автора именно теперь, когда то новое, что давалось неоромантическим движением, давно уже этот характер новизны утратило и в смягченных, синтетических формах вошло в литературный обиход.

Гораздо замечательнее деятельность В. В. Гиппиуса на педагогическом поприще.

[1] Родился 15 июля 1876 года близ Москвы. Происходит из старинного рода немецких выходцев, к которому принадлежит и Гиппиус-Мережковская. Мать тоже из немецкой, лютеранской семьи, но студентом В. В. Г. перешел, как и мать, в православие. Отец — Вас. Ив. Гиппиус, человек выдающихся способностей, кончив в 1879 году Санкт-Петербургский университет, очень скоро сделал блестящую служебную карьеру, сравнительно молодым человеком был директором департамента министерства внутренних дел (управляющим земским отделом), но неизлечимая болезнь положила конец этой карьере. На сына оказал большое влияние своею любовью к литературе и тонким вкусом. Из 6-й Санкт-Петербургской гимназии В. В. Г. в 1895 году поступил на филологический факультет Санкт-Петербургского университета. Кончив курс, служил некоторое время в департаменте духовных дел министерства внутренних дел, с 1902—1903 годов преподает русскую литературу в Тенишевском училище, гимназиях Стоюниной, Гедда и др.

Он — один из самых выдающихся петербургских преподавателей русской словесности, один из тех не забываемых учениками учителей, которых можно назвать Грановскими средней школы. И как странно и характерно, что одним из этих Грановских является первый по времени русский декадент, для которого аморализм был символом веры. Но одно дело говорить в литературных кружках с полемическим ожесточением о самодовлеющем значении искусства, и совсем другое дело говорить о назначении литературы под огнем восторженных взоров юной аудитории, с волнением следящей за речью красноречивого учителя. Один эстетизм, одна эстетическая красота никогда такую аудиторию удовлетворить не может, потому что в юной душе эмоции этические всегда первенствуют. И выдающийся успех Гиппиуса-педагога, помимо дара изложения, заключается именно в том, что, восторженно разъясняя художественные красоты творчества великих писателей наших, он вместе с тем с одушевлением зовет своих учеников к красоте нравственной, к общественности, к религиозному, в истинном смысле этого слова, пониманию назначения человека.

Ред.

АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ

Владимира Гиппиуса

Иль, Божьей рати лучший воин,
Он был с безоблачным челом...

Лермонтов

Лет двадцать тому назад — в 1893 — 1894 годах — два петербургских мальчика-гимназиста стали проповедовать повсюду, где изъявно могли, новую литературную веру, известную уже по имени Метерлинка и носившую самую пренебрежительную кличку "декадентство", ни в ком не вызывая серьезного к себе отношения. В начале 90-х годов произошло и у нас несколько литературных событий, которые указывали на перелом, сближавший нашу литературу с именем Метерлинка и некоторых других, еще вовсе не популярных, несмотря на появившиеся переводы Ибсена, Эдгара По, Бодлера. Мережковский читал публичные лекции в Соляном Городке, направленные против традиций господствовавшей тогда литературной критики Михайловского и Скабичевского — за новые движения — религиозные, и в этом новом настроении печатались тогда его собственные стихотворения, соединенные потом в сборнике "Символы" (1892), с эпиграфом из Гёте, что "все преходящее есть изъявно с и м в о л" из деяний о "проповедании неведомого Бога"; Минский — поэт гражданских "белых ночей" — отрекался в то время, в книге "При свете совести", от философских принципов утилитарно-позитивного типа и тоже печатал стихи в духе религиозного "неприятия мира". Никто не связывал еще тогда сознательно этих "новых людей" с Вл. Соловьевым, уже в 70-х годах заявившим о "кризисе философии" — "против позитивистов"; не связывали себя и сами Минский и Мережковский с еще более внушительным предтечей — Достоевским. В то же время начинался культ возобновленного Тютчева и "Вечерних огней" Фета и падал, если не в большой публике, то в определенных кружках, культ Надсона. Только что начали печататься пока еще бледные, но уже изящные — в манере Шелли — стихи и переводы из самого Шелли юного Бальмонта, несколько неожиданные по новизне стихотворения З. Н. Мережковской (Гиппиус) и чудесные "Тени" Сологуба; в Москве вышла тоненькая и смелая тетрадочка, изданная Брюсовым, "Русские символисты"... Это было все начало символизма, тогда еще называвшегося общим именем декадентства. Два мальчика, проповедовавшие это новое направление чуть ли не на улицах, были Александр Добролюбов и пишущий сейчас о нем.

Самостоятельны были их взгляды или не самостоятельны? Как они стали декадентами? Кто — первый из них? Я был очень близок с Добролюбовым в то время, я знал все колебания его настроений и вкусов, но не мог бы точно ответить на эти вопросы. Я расскажу то, что действительно помню и знаю, имея в виду Добролюбова — его личность, его душу, его значение, его дарование.

Когда я в первый раз увидал А. М. Добролюбова, он меня поразил так, как никто до этих пор. С детским легкомыслием я не задумался над этим впечатлением и отстранил его от своего сознания, но оно победило. Это было посреди учебного года, кажется, ближе к весне: я помню — в огромные окна нашего класса светил яркий солнечный день, когда

Добролюбова, новичка, привели к нам в класс (он перешел из Варшавы, где отец его служил комиссаром по крестьянским делам). Моя скамейка была у окна, его посадили на задней — у противоположного конца. Класс был большой и многолюдный. Я видел издали, как новичок, смуглый и очень красивый, положил голову на руки, кулак на кулак, и покойно и молчаливо смотрел на всех. Меня поразили его глаза: необыкновенно глубокие, темные, прозрачные и покойные. Красота его была немного еврейская (его мать, наверное, еврейка); но было в его облике и русское — такое, какое бывает у деревенских священников или купцов — как у Чернышевского, а еще больше у Рыбникова. Меня поразили его глаза — и я именно это впечатление отстранял от себя. Я к нему не подошел знакомиться. Сам он ни от кого не отдалялся; в следующем году он был дружен с той частью класса, которую я не любил. И мои "друзья" смеялись над ним, как всегда смеются друг над другом мальчишки — надо всем вместе и ни над чем в особенности; хотя в Добролюбове слишком заметна была его "особенность", но ее только смутно чувствовали, не схватывая, не понимая; я тоже смеялся, а меня, моего голоса в классе, хотя "враги" высмеивали, в свою очередь, но и стеснялись; образовались как будто партии.

В середине года (в 6-м классе) Добролюбов стал издавать гимназический журнал "Листки" — очень бойкий и немного гражданского направления, печатавшийся красными гектографическими чернилами, — и ходил в это время с руками, выпачканными красной краской. Журнал всем очень нравился, особенно из-за живописного приложения к первому номеру, где в виде комического оркестра были представлены все учителя. Через "общих знакомых" Добролюбов предложил мне сотрудничество; по поводу моей рукописи он подошел ко мне переговорить. После этого мы уже не могли отойти друг от друга, разговаривая сначала все перемены. Потом, когда в один удивительно прозрачный зеркальный мартовский вечер, который я никогда не забуду, я пошел к нему, хотя он не приглашал меня и я стеснялся своей любви к нему, он меня встретил так же застенчиво, но так, что для нас обоих стало ясно, что я должен был к нему прийти, что он ждал именно того, что я сам к нему приду, — насмешки за глаза кончились навсегда, мы не расставались.

Преодолевая одну из своих особенностей — ходить в гости, он стал приходить ко мне так же часто, как я к нему. Он очень полюбил моего отца и мать, братьев, и они его тоже. Мы разговаривали, конечно, обо всем, по большей части гуляя по весенним петербургским улицам и за городом, больше всего о литературе, о наших вкусах; читали друг другу свои стихи и прозу. Он дал мне прочесть свою очень длинную драму, вроде тех, которые писались в 30-х годах, смесь жизни и философии, стихов и прозы, очень неуклюжую и очень свежую (так жалко, что она потерялась!), мы ее вместе высмеивали. Читал свой рассказ; я теперь вспоминаю его, как нежный и поэтический — весь в дыхании белой ночи — рассказ о первой любви, где были изображены и наши гимназические товарищи, и я среди них — в роли Мефистофеля для героя — самого Добролюбова. И этот рассказ мы оба засмеяли. Мы оба много читали — "все знали" и обо всем судили резко и неопровержимо. Добролюбов читал и по-русски, и по-французски, меньше по-немецки, по-английски он выучился позднее; вкусы его были неясны, но в них была не определенная еще для него самого широта, стремление оправдать все направления — и Пушкина, и Белинского, и Писарева, и Барбье, и Ламартина, и Виктора Гюго. Я был эстет и исповедовал, кажется, исключительно Фета и отчасти Тургенева с эстетической стороны, русскую критику 60-х годов презирал, хотя почти не знал ее, с французской литературой был почти не знаком; общего кумира Надсона мы отрицали оба. Я старался на Добролюбова повлиять; он в это время колебался. Тогда я этого не понимал. Теперь я понимаю, что первое, неотразимое на всю жизнь впечатление произвел на Добролюбова его отец, которого он страстно и стыдливо обожал, а не только любил; потом я увидал, что преклонение перед отцом было во всей семье — у матери, у трех братьев и четырех сестер. Он тогда только что умер, надорвавшись на чиновничьей работе, к которой он относился идеалистически, потому что это было "крестьянское дело". Я его не знал, я сужу по рассказам, и мне кажется, что это был характер той части восьмидесятников, которые не хотели "отказываться от наследства 60-х годов", но, поступив на государственную службу, идеалистически отдались ей, — я встречал тогда таких, очень многих. Влияние отца на

Добролюбова было в духе 60-х годов, не революционных, но умеренно прогрессивных, вроде "Вестника Европы", журнала, который у них выписывался и который Добролюбов тогда читал. Я никогда не расспрашивал Добролюбова об его отце. Он мне сам много говорил, и я понял, какое отец имел влияние. Когда же отец умер, он почувствовал себя потерянным; он не мог пережить этой смерти, как вообще истинная любовь никогда не может пережить смерти и обманывает себя. Он остался беспомощен с зародышами того влияния, которое принадлежало его отцу и которое в современности для своего осуществления — в таком целомудренном и напряженном состоянии, каким было сознание Добролюбова, — должно было найти какие-нибудь современные пути. Ни с чем, открывающим подобные пути, он не встретился; он столкнулся со мной — и стал эстетом. Но замечательно, что не только он, но и я по своему существу не были прирожденными эстетами: мне это было внушено домашним воспитанием; он подчинился мне, тем более что при его необыкновенной одаренности, при его чувстве искусства, в особенности живописи, — гораздо более сильном, кажется, чем поэзии, — стоило только дотронуться до этих его свойств, как они уже зазвучали сами. И к этому присоединялось то, что я уже назвал его целомудрием и напряженностью душевной или — еще яснее — его органичность.

Чем искусил эстетизм его, воспитанного на идеях общественно-освободительных? Именно идеями о с в о б о д и т е л ь н о с т и, но того психологического освобождения, разрешения себя от всяких уз идеальности, морали, которые для свободолюбивого личного сознания представляются навязанными извне, внушенными и потому догматически связывающими волю, желающую быть абсолютно свободной от всего, от всяких "идеалов", прежде всего морали вообще, затем — от всякой общественности. "Все дозволено" для свободных желаний. Эта "вседозволенность" казалась нам истинной эмансипацией, в сравнении с которой нигилизм 60-х годов был наивным, внешним, умеренным. Поэтому если у Добролюбова и бывали в то время политические сочувствия, то к проявлениям анархии; об этом мы иногда говорили, когда случалось что-нибудь в тогдашней Франции, но вообще оставались равнодушны.

Отозвавшись на эстетизм, Добролюбов ему отдался вполне, безраздельно, преклонившись перед искусством, как перед кумиром, — надолго, до религиозного переворота в себе, — как перед абсолютно свободным проявлением ничем не связанной, утверждающей себя личности, стремящейся к пределам и за пределы познаваемого, данного. И так как, когда явилось декадентство, Добролюбов понял его как крайнюю границу эстетизма и эмансипации, то и стал исповедником декадентства уже без всякой критики как высшей догмы своего верования. А я, несмотря на свой более исконный эстетизм, упрямо не хотел сначала принимать ни новой эмансипации (к этому я и толкал Добролюбова, проникнутый Достоевским и его именно соблазнами "вседозволенности" против "узости" 60-х годов), ни новой эстетики. Добролюбов же, раз повернув к эстетизму, отдавался теперь ей как границе эстетической эмансипации — подчиняясь французам и оставаясь верным себе: н е о г р а н и ч и в а т ь искусство познаваемым, явным для сознания, определенным, н о д о з в о л и т ь н е п о з н а в а е м о м у, непостижимому в своей сущности б ы т ь в ы р а ж е н н ы м непосредственно, без промежуточной среды мышления, внезапно, сразу. "Мысль изреченная есть ложь"... Это и была собственно декадентская эстетика: говорить о н е п о н я т н о м н е п о н я т н о. Я сопротивлялся ей недолго, проникнутый не только Достоевским, но и Фетом.

Так, не зная еще о Ницше ничего, кроме пустого имени, мы очень скоро стали вместе исповедовать и на самом деле чуть ли не на улицах провозглашать музыку как предел поэзии, как идеал всякого искусства. Так Добролюбов шел во всем до конца. Любя инстинктивно не музыку, а поэзию и живопись, он, коснувшись декадентства, дошел до самого его дна и дотронулся до него, потому что декадентство — как психологическая доктрина — есть идеализация непосредственно личного восприятия мира, как доктрина художественная — культ самого интуитивного, самого внезапного из искусств — музыки. Знаменитую формулу Верлена о музыке превыше всего, мы, конечно, поняли слишком хорошо, когда узнали о ней тоже после.

Для нас ожила новой жизнью, прежде всего, русская литература, не в том смысле, чтобы мы стали искать повсюду символизм, как это делал Мережковский, но во

имя острого сознания "художественности", как всегда говорил Добролюбов, будь это Пушкин, Фет, Некрасов, сам Решетников. Русских поэтов мы перечли и переоценили всех, откапывая самых неизвестных. Перед Пушкиным мы неизменно благоговели, к Лермонтову были холоднее, Тютчевым и Фетом зачитывались, Баратынского возвеличивали, Некрасова реабилитировали; среди современников искали близких, выуживали во всех журналах Мережковского и Минского; их стихи больше ценил Добролюбов, я "открывал" Случевского и заучивал Фофанова. Когда вышли книжка Бальмонта ("Под северным небом") и первый выпуск "Русских символистов", мы решили, что мы — не одни, и согласились ехать в Москву к Брюсову — познакомиться и примкнуть к нему. Летом я со всей семьей жил случайно под Москвой, на даче, и Добролюбов приехал ко мне на несколько недель. Мы познакомились с Брюсовым (студентом 2-го курса), но литературно разошлись с ним, отчасти из-за мальчишества с нашей стороны, но, может быть, и из-за того, что декадентские требования Добролюбова к поэзии показались Брюсову чрезмерными, сама его поэзия — мало связанной с жизнью, на чем Брюсов настаивал уже тогда.

В Петербурге с осени кончился тот "зеркальный март", каким представлялись мне моя близость с Добролюбовым и наши общие настроения до этих пор: настали дни, вспоминающиеся, как мутные, нудно петербургские — один сплошной "октябрь—ноябрь", день за днем, как один день. Беспечный эстетизм, и раньше внутренно элегический, сменился той тоской, которая лежала в глубине декадентского эстетизма, которая весь мир называла только символом, и самый мир, глухо запертый в трех измерениях, отвергала в его подлинности. Начался душевный мрак, и это омрачение, которое все темнее сходило на нас, разделяло нас, как густой туман, понемногу все дальше, потому что оно несло с собой и скуку личного одиночества — следствие нашей декадентской субъективности. Верований не было, была личность, воспринимающая мир для себя, для своих ощущений, слушающая музыку вещей, чтобы услышать и чтобы извлечь из самой себя отвечающую ей музыку. Весь мир только для этой остроты личных переживаний; безразличие ко всему естественному окружающему — до отвращения, если это все не "поет", безразличие ко всему общественному, потому что оно по существу не певуче, и наконец, — привычка к такому безразличию, культ его — мистический нигилизм не в том смысле, как это думали видеть у Л. Толстого, но истинный атеизм в тоске по верованиям и в невозможности преодолеть "грани". И ко всему этому "томлению духа" еще та смуть влюбленных отношений, которая тяготеет над всяким юношеским сознанием, и чем оно глубже, тем безвыходнее, а для нашей тоски тем противоречивее.

Мы расходились. Добролюбов все безраздельнее служил своему эстетическому атеизму, все отрицал, ни во что не верил, догматически отвергая всякую мораль, пока еще только в мечте, а потом очень скоро и в жизни, — я, с тем же атеизмом, не мог остаться в эстетике и искал Бога. Я был проникнут Достоевским и отдавался влиянию Ницше. Добролюбов совершенно не интересовался Достоевским ("Я подарил его своему швейцару!" — говорил он, позируя), оставался холоден к Ницше, все более отдаваясь, вслед за Бодлером, Верлену, Малларме, вслед за Эдгаром По — Блоку, Россетти. Добролюбов был декадент без упрека, беззаветный, я, скорее, символист, потому что символизм — это уже измена декадентству, это уж соприкосновение одним концом с религией, с верованиями; символизму есть выход и к жизни, и к природе, и к общественности. Декадентство — крайнее самоутверждение личности, угрюмо эстетическое, совершенно замкнутое. Это предел всякого самообособления, это логический и психологический вывод из материализма, а не реакция против него, поэтому символизм мистичен, а декадентство сенсуалистично. Это пассивный бунт против всякого идеализма, пассивный — потому что деятельность была бы идеализмом; догматический — потому что критика была бы действием во имя чего-нибудь. Есть личность, видящая сон-жизнь. Добролюбов не читал Шопенгауэра, но он всегда любил буддизм и любил повторять сонет Минского:

Вся жизнь моя — великий, смутный сон,
Нет для меня вещей и мест заветных,
Не помню форм, ни чисел, ни имен
И не считаю трупов безответных...
. . . . . .
Но я люблю, как дервиш, в забытьи,
Под шум лесов иль моря гул священный
Внимать душой часов полет забвенный.

Мне сладко смерть при жизни обрести,
И чуждый мир и дух свой бесприютный
Слить в сон один, — великий сон и смутный.

А восточные яды, которые он стал принимать в эти дни, вызывали в его мозгу сновидения, которые заменяли убогий сон действительности. Если бы это была игра, литературное подражание, мальчишество, если бы Добролюбов, как многие, "разговаривал" бы на тему об "этом скучном свете", тогда он не погубил бы свое дарование, какие бы формы оно ни приняло, но и не стал бы народным проповедником, каким он стал. Но Добролюбов почти никогда не разговаривал на отвлеченные темы, и, принимая яды, он приносил жестокую жертву своей правде, в которую он тогда верил, — самого себя, беззаветно, воистину безумно. И когда он дошел до предела человеческого безумия, он круто повернул на дорогу правды Божьей.

Так проходила зима — как один длительный октябрь — ноябрь, — когда Добролюбов читал Эдгара По и Бодлера, Ибсена и Метерлинка, потом Оскара Уайльда, "тосковал в трех измерениях" (это его слова) и безжалостно вводил в свою кровь яды, иллюзорно преодолевая в их лукавых испарениях трехмерную действительность. Действительность, после того как она ненадолго отлетала от сознания, возвращалась, конечно, тем ужаснее — по противоположности, именно — тем "трехмернее". А Добролюбов служил и здесь до конца. Его смуглое, вовсе не худощавое лицо стало вытянутым и желтым, от него всегда пахло удушливым, землистым запахом опия, как из могилы. Его комната была так продушена этим запахом, что я, просидев в ней полчаса, засыпал на диване. Он был пьян этим ядом каждый день, целый год и еще один, следующий; гашиш он принимал реже. Опий он и ел, и курил — и не скрывал этого. Он становился все угрюмее с каждым днем, с каждым месяцем, и с этого времени его стихи стали характерными, и с этой минуты он — как он сам думал — "нашел себя". И это верно. Но, с другой стороны, его талант очень скоро стал падать, то есть просто не развивался; так же скоро умер, как родился.

Был ли у него настоящий талант?

Его ранние стихи, которые он писал мне в первые дни нашего сближения, были смутны, нестройны и несильны, но они не были подражательны. Он всегда искал свои звуки и бессильно не находил. Но иногда вдруг и среди этих ранних стихов звучала поэзия — живая, ясная, именно живая, словно "неведомый и девственный родник", о котором говорил Лермонтов; стихи были вовсе не декадентские и кого-то мимовольно напоминающие. Я помню несколько строк из одного стихотворения; я выучил его наизусть, но некоторые забыл:

...Конечно, малютка, весной золотою
Луга убираются пышной травою,
Черемуха в легкой одежде цветов
Рассыпет свой запах средь ближних кустов, —
Задышит все близким и радостным летом.
На родину с южным весенним приветом
Воротятся пташки, и снова они
Начнут свои долгие песни. Огни
Их перьев займут твои нежные взгляды...
И, полная детской, небесной отрады,
Ты будешь беспечно играть средь полей,
Внимательным взором мохнатых шмелей
И бабочек в воздухе светлом и жарком
Следить, в ручейке золотистом и ярком
Купать свои ножки и с милой сестрой
Бежать вперегонку под вечер домой.

Такие простые и милые образы и зрительные по природе своей были свойственны Добролюбову до декадентства. Я уже сказал, что, когда он стал декадентом, он поверил в музыку, как в предел эстетического, и стал напрягать свой стих, все свое звуковое воображение до музыки. И здесь была та трагедия, которая осталась бы для таланта Добролюбова, если бы он и не соблазнился никакими физическими ядами. Тяготение к музыке обессиливало его литературные способности, так как дара пения — вообще одного из редчайших и величайших даров, даруемых поэту, — у Добролюбова не было. Он считал пределом поэзии певучесть, он стремился к ней всем напряжением своих способностей и не мог не чувствовать — я думаю, и сознавать — своего бессилия. Это — трагедия одного ли Добролюбова? Не характерна ли она для всего декадентства, как вообще Добролюбов не характерен ли для всего этого движения? Каково бы ни было отношение к декадентству, оно ставило своим идеалом музыку и могло победить только достижением его, очаровывало только приближением к нему. Внутреннее безумие, о котором говорило декадентство как о стихии душевной и мировой, есть бездонная стихия самой музыки. В бессильном приближении к этой стихии, в томлении коснуться ее, Добролюбов и не стал поэтом.

А яды разрушали еще и без того горевший этим томлением по музыке мозг. Это томление по музыке было у Добролюбова тем более ощутительно, что он искал ее не вне себя, но, как подлинный декадент, в себе самом, хотел породить ее из самого себя, оставался целен, не изменял своей тогдашней правде — эстетическому преклонению перед самим собой. Значит он "не играл в декадентство", а горел и сжигал себя, притом не с одного конца. И поэтому стихи его были искренни и талантливы, но бессильны. Он издал свои сочинения в конце той зимы в сборнике "Natura naturans, natura naturata" (название, заимствованное из Спинозы и невыразительное для книги) с самыми простодушными претензиями: с заносчивыми и вызывающими посвящениями и заглавиями, с многоточиями и многими пустыми страницами, всего 18 стихотворений, не длиннее 24 строк каждое, и 10 прозаических отрывков, такого же размера, с декоративной обложкой старика Микешина (очень его любившего). В публике обратили внимание на позы — и засмеяли.

Добролюбов не только в отношении к своей книжке способен был на такой вздор: одевался в необычный костюм (вроде гусарского, но черный, с шелковым белым кашне вместо воротника и галстука); говорил намеренную чепуху, садился посреди комнаты на пол. И, судя по этому вздору, говорили, что все, что он делает, одно кривлянье — "какое же здесь внутреннее мученичество?"... Так судили когда-то и о Лермонтове и о многих других. Надо ли объяснять, что он был живой человек — еще мальчик, — и чем противоречивее, тем живее. В нем было много задора и остроумия. Внутри томился, а снаружи кривлялся, принимая позы нарочно, напоказ. Он много смеялся и любил смешное, хотя смех его чаще всего бывал истерический — "визжал", как его дразнили.

С таким-то томленьем внутри и позами снаружи, со своими новыми стихами Добролюбов бывал в этот год повсюду, и я с ним неразлучно: мы исповедовали пока по существу одно и декламировали стихи друг другу, считая их единым достижением этого одного.

Мы пришли в редакцию "Северного вестника" и стали бывать у Волынского по воскресеньям, где встретились с Минским, который нас привел к Мережковским, с Сологубом, только что появившимся, который нас позвал к себе; мы самостоятельно поехали к З. А. Венгеровой, зная ее по ее статьям о западных символистах в "Вестнике Европы"; у нее познакомились с ее братом С. А.; мы искали, по старому адресу, Фофанова целый вечер и не нашли, исходив всю Петербургскую сторону.

Волынский наши стихи ни за что не хотел печатать, но мы у него по воскресеньям перед самыми различными литераторами проповедовали нашу веру и читали свои стихи. Потом я стал бывать часто у Мережковских, Добролюбов — у Минского: они нас, как тогда говорили, поделили, и оба вместе очень часто у Сологуба, тогда почти такого же презираемого, как и мы.

Так прошел этот год. Мы кончили свою Шестую гимназию и поступили в университет — оба на историко-филологический факультет; но внутренно мы все больше расходились, хотя весь год постоянно бывали друг у друга. Третий с нами, сближая нас — любя нас обоих, — был один из самых чутких тогда, не писатель, но с исключительной нежностью к поэзии, сам музыкант, с которым Добролюбов много говорил о музыке — через несколько лет после этого сгоревший от самого неутолимого внутреннего горения в лечебнице для душевнобольных, Я. И. Эрлих. Он нас соединял своей любовью, когда мы уже расходились и, может быть, задерживал разрыв.

Отчасти под влиянием Мережковских, отчасти вечно неудовлетворенный собой, я не издал сборника своих сочинений. Добролюбов, может быть, переживал это как измену, хотя молчал (были, конечно, и другие причины, о которых здесь говорить неуместно).

К концу зимы наши отношения стали очень холодны, в начале следующей зимы мы разошлись совсем, потом опять сошлись, через год, но натянутость осталась навсегда.

Что делал Добролюбов в университете? Это был последний год, когда я его еще близко знал. Мы оба совсем не занимались в этот год университетом: мы его открыто презирали, как раньше гимназию, как вообще все окружающее, как все, что было не наше, к науке склонны были относиться как к "пошлости". Добролюбов совсем не ходил на лекции, как будто и не был студентом, и никогда не говорил ни о чем

студенческом. Когда настала весна, он отложил все зачетные экзамены до следующей весны.

Росло ли его томление? Остановилось ли? К чему он шел?

Росло, и основой его томления все сильнее становилось чувство смерти. И в этом мы продолжали оставаться близки и все еще держались друг друга. Жажда реальности, стремление ощутить действительность при условии, что этот окружающий нас позитивный мир отвергается, как действительный, приводят постоянно или даже неизбежно к культу смерти не как к идеализации небытия, но как к идеализации того, "чего нет на свете", "того, что есть, но не бывает", как переводили немцы Платона, сущности несомненной, но иной, и в качестве иной — не ощущаемой, а только предчувствуемой или, может быть, только чаемой. Но эта идеализация неизбежна, живущий человек самим фактом своего существования утверждает какую-нибудь реальность, и если он отвергает сознанием эмпирическую, он признает, хотя бы и бессознательно для себя, какую бы то ни было мистическую; и если он при этом ум крайний в своем отрицании всего эмпирического, тогда фатально является культ смерти. Таким умом был Добролюбов, и он культивировал ее, инстинктивно боясь ее, культивировал "в исступлении". Этим исступленным культом смерти была проникнута его юношеская жизнь, когда он отравлял себя ядами; с этого культа он начал "свои" стихи; этим исступлением было проникнуто все, что он писал в эту третью зиму, и то, что он делал, когда на самом деле становился повинен не только в собственном медленном самоубийстве, то и в самоубийстве других, которых он склонял и склонил к этому.

Основным мотивом первого сборника его стихов было ощущение смерти и признание ее "закона"; лучшие из них те, в которых глубже это дыхание смерти; и из моих стихов он больше всех любил те, где выражалась жалость к умершей девушке; и потому-то из всех поэтов больше всего любил он Эдгара По и из Метерлинка — "Смерть Тентажиля". Первым сразившим его сознание впечатлением была смерть отца, которой и посвящено первое стихотворение в его сборнике.

Чувство смерти передано в нем отчетливее всего в этих трех строках:

Вижу — в могилу проводящий взор проникает,
Вижу — таинственно грезят подземные корни,
Черви впиваются в мертвое, жесткое тело.

Отсюда — и культ смерти, теперь уже "ожиданный", если вспомнить об "исступленности".

Царь! Просветленный, я снова склоняюсь
пред гробом...

— слова, которыми начинается и кончается стихотворение, обращенное к первой, богомольной и отнятой у него в детстве любви

Самым своеобразным поэтическим достижением в сборнике был "похоронный марш" (вызванный смертью бабушки); первые и последние строки его все тогда повторяли, кто сочувственно, кто насмешливо. Он написан в народном стиле, которым Добролюбов был всегда увлечен, зная Рыбникова едва не наизусть, — единственная, пока еще отвлеченная связь с народом, смутное начало народничества, овладевшего им после перелома:

Просыпайтесь, просыпайтесь, безумные!
Выходите на стогны вечерние.
Застойтесь на княженецкой площади.
Приглядитесь к вечернему небу:
Зеленеется ль зорька утренняя?
Улыбнулось ли солнце восточное? —
. . . . . .
Обойми ты меня, Новоладожанка!
Твои руки, словно травы, свиваются;
Поцелуи твои, Новоладожанка,
Дышат влагою серебряною.

Все стихотворение — крик исступления к смерти, особенно в середине:

Ой, зачните песни великие,
Великие песни о Севере!
Пойте, славьте Ночную Охоту...

Символом добролюбовских стихов было Lex mortis[1], казавшееся тогда откровением новой поэзии, такое же нежное и стихотворно-робкое, как все, что он писал, по существу — также молитва к смерти:

Меркните вы, впечатленья веселья и скорби!
Чутко внимай! в глубине вырастает, как дрема,
Шепот ночной... и плывет...
Ты забылся: ты дома.
Шепот растет и растет.
Нет! уходи, молодая!.. улыбка, погасни!
Кто-то лукаво подкрался, нагнулся над нами...
Слышишь? он здесь... он стоит...
Словно кто-то руками

[1] Закон смерти *(лат.)*.

Обнял тебя и молчит.
Молоды, Смерть, Твои дерзкие женские руки.
Ближе к безумцу! пусть холоден гроб и священен!
Призрак пройдет пред Тобой —
Молчалив, неизменен —
Медленно гордой стеной.

Основным смыслом всех сочинений Добролюбова, которые напечатаны и не напечатаны, является это боренье с "законом смерти". Вот первые строки второй книги, изданной уже после его "ухода":

"Я предвижу, о отдаленнейший из потомков моих, какая огненная и до необычайности и непредвидимости чуждая струя зашипит по развертывающимся жилам твоим, в каком вечном стремлении перехода живет душа твоя. Но не гордись и через многие равнодушные годы вспомни, что я так подробно предвидел тебя и тех же лучей лепетаньем гордился. Весом и блаженством мы будем не равны, но в тебе есть кровь моя, в тебе смерть моя! ибо ты возвышаешься на обломках моих..."

Последнее стихотворение, которое он мне читал весной перед своим бегством из цивилизации, помещенное и издателями последним в сборнике, кончается словами того же опьянения смертью:

О горы, нагой возвращаюсь в великую землю,
И смертью навеки предутренний
взор опьянен,
Безумец, встречаю светила ликующим кликом,
А небо дарует мне сердце пророка.

И в последней книге, писанной уже в годы странничества, когда он хотел считать себя, свои "взоры" просветленными, он говорит о видимой победе над смертью в ощущении огненной сущности вселенской жизни.

Все, что Добролюбов писал после изданного им самим сборника в последнюю зиму своей декадентской веры, потеряно безвозвратно: он выронил целую большую тетрадь случайно, на мостовой, садясь в конку, — как он рассказывал — может быть, пьяный от какой-нибудь из своих отрав, и заметил слишком поздно. Это произвело на него впечатление какого-то предвестия — он очень дорожил сам этой тетрадкой — и, наверное, тяжело пережил свою потерю, хотя и скрывал. Я смутно помню только отдельные вещи из этой тетради, может быть, помнит еще кое-кто; да еще осталась от этого года легенда о нем как о совратителе, подговаривавшем отравляться и умирать, жившем в черной комнате, демоне, сатанисте, Дориане Грее. Его черная комната, то есть оклеенная черными обоями, с потолком, выкрашенным по его желанию в темно-серый цвет, с оставленными белыми полосами по краям, узкая, в одно окно, похожая на гроб, была все-таки очень невинной шалостью, которую мы, смеясь, вместе придумали; демоном он не был, но, идя вообще во всем до конца и дойдя до конца в своем эстетическом атеизме, то есть до культа смерти, он проповедовал его и не боялся склонять к ней. Это был грех, но грех не просто его юношеского своеволия, — грех, вытекший из его веры.

Сам он в стихотворении, писанном накануне "ухода" — возвращения к земле, чтобы вернуться к Богу, — помянул этот свой грех еще гордыми словами:

Кто судит порок, опровергнутый вечною целью?

Добролюбов осудил себя сам, и покаяние его было тем страшнее, чем буйнее раньше была его гордость, — истинный бунт против нее, такой же предельный, как прежнее декадентское самообольщение, искусственно противопоставленное "закону смерти".

Потеря тетрадки была предвестием, концом старого. Сочинения, потерянные в ней, говорили о падении литературного таланта в 22 года. Отравление крови ядами вызвало в те же дни злую экзему; врач указал на это. Добролюбов уверял меня, что он оставил свои яды, но стал алкоголиком. Я не знаю, правда ли это: следующую зиму я с ним не виделся. Он жил этот год одиноко, хотя еще в семье; весной он сдал все экзамены и перешел на третий курс. Потом мне говорили, что в этом году он начал носить вериги. Мы не встречались с ним до следующей зимы, когда он прислал письмо примирения. Мы стали опять видеться, но мы уже были очень далеки, и оба это горько чувствовали. Это была последняя зима перед его уходом. В поэзии — это та его книга, которая издана "Скорпионом", со статьями Брюсова и Коневского, третья по счету, беспомощная литературно, внутренне сильнее и первой и второй (потерянной). Несмотря на то что мы уже не были близки, я знал, я видел, я не мог не видеть, что Добролюбов на каком-то краю. Он уехал из семьи и жил в меблированной комнате

на Васильевском острове, ходил в университет, занимался египетской архитектурой и греческой философией, но в нем прежний Добролюбов выродился, замер, — он производил такое впечатление, как будто он всегда внутренне плачет и принуждает себя, скрывает тайну. Я потом вспомнил, перечитывая:

Прощайте, друзья и богини былого,
Бесстрастно, как яд, я давно
приготовил измену!..

В этом году он уже не принимал никаких поз, почти никогда не смеялся, или принужденно; костюм его был студенческий сюртук, который он носил странно прямо; потом, вспоминая, я вспомнил о веригах... В эту зиму, на святках, он пошел на лыжах куда-то в Финляндию, простудился и был болен, и эти лыжи мне тогда казались истерикой. Он приходил ко мне часто в таком состоянии, что казался именно пьяным от вина (от вина он в это время никогда не отказывался — но не отказывался и прежде). Мне казалось еще иногда, что он мало питался, как будто страдал от голода. Весной он уехал в Олонецкую губернию, сказал, что он хочет пожить в деревне, в избе. Осенью он вернулся уж странником, теперь уж он переродился!

Возвратившись с дачи, я узнал от матери, что у нас был Добролюбов в простой мужицкой одежде и говорил, что он ходил пешком в Москву, к Троице, был у Иоанна Кронштадтского и теперь идет в Соловецкий монастырь послушником. Он оставил свой адрес — на Охте. Я поехал к нему. Я отыскал его в деревянном доме, очень грязном, во втором этаже, в мещанской комнатке в одно окно сбоку. У окна стол и стул, на полу у стены тюфяк; на нем сидел Добролюбов, мрачный до того, что казался безумным. Он почти все время молился, и вслух, громко, и шепотом, и про себя. Когда я его спросил, с кем он говорит, — он сказал: "с силами"... На мои расспросы, как все случилось? — он мне рассказал коротко и страшно волнуясь, что его "научили чайки"; когда он был на охоте и стал целиться, они низко пронеслись над его головой и кричали жалобы, и он понял, что он был всю жизнь жесток. Потом он все повторял, что он "нечистый сосуд" и что он должен очиститься. И из всего, что он мне еще говорил, я понимал, что он кается в своих жестокостях, которые он творил; что вера, может быть, еще не пришла или еще сильнее выросла прежняя тоска по вере, которая в нем всегда была, но что поднялось и покаяние, как в сердце безгранично нежном и добром, каким было всегда его сердце — сердце обожаемого им его отца! — и оно больше не принимало всей его недолгой, но не безгрешной жизни. Оно извратилось, иступилось в растленной цивилизации, и для Добролюбова, шедшего во всем до пределов и за пределы не из сладострастия, но из внутренней честности, — до мученичества, вовсе не сладкого, — был один путь, такой же безудержный, прямо противоположный, и он ушел от цивилизации, которой он служил в ее безумнейших утонченностях, он ушел от самообожания к народу. И если раньше он был жесток, изощряясь, теперь он каялся в одном сплошном иступлении. Таким сплошным иступленным покаянием показались мне и его хождение пешком из Петербурга в Москву, к Троице, и бегство к Иоанну Кронштадтскому, и уход на Соловки, — одним непрерывающимся покаянием вся его последующая жизнь, до последней минуты, все его проповедничество и влияние на народ. Действие, больше лично нравственное, чем метафизическое, — он об этом больше всего и говорит в своей книге, и это в ней живое и его, напоминающее его детские годы и ранние стихи, а метафизика не своя и, мне кажется, холодная. Я его спросил тогда еще: пришел ли он к христианству? Он ответил, что "Евангелие — вечная истина", и приводил много текстов, когда рассказывал о себе; но, когда я его спросил: а как же искусство, перед которым он так преклонялся, как он от него уходит? — он и на это ответил: "искусство — вечная истина!" — и сразу умолк. А когда я его спросил: "А смерть?" — он сказал: "Вы так же несчастны..." Он хотел сказать: "как все, потому что все боятся смерти". Но мне показалось, что мы поняли до конца друг друга.

Через несколько дней он уехал, и я помог ему это сделать, обманув в последнюю минуту его мать, которая, конечно, не хотела отпускать его. Потом мы встречались, когда он ненадолго возвращался, сначала из монастыря, потом из своих странствий, когда он годами и перед приходившими к нему целыми часами сидел молчальником. С ним было тяжело, — я не верил в его конечное просветление. Проходили годы. Я виделся с ним не раз. Он ста-

новился все светлее и все больше говорил об этом, как будто убеждал не столько меня, сколько себя... И мне так хотелось, чтобы это было так!

Потом я с ним не встречался, но то, что я слышал через печать, когда сообщалось об очень мрачном характере его новой "веры", я все думал, что я был прав, что весь его уход — это не найденная общая истина, просветляющая до дна, но великое покаяние, мука совести безмерно человеческого сердца, выросшая из переполнившей через край тоски по правде Божьей.

Его лицо из юношески красивого — обросшее бородой, с открывшимися еще шире большими, темными и прозрачными глазами, с правильными чертами, сделавшимися еще правильнее, — стало, действительно, подобно "лику", как говорили о нем, но в то же время как стало оно похоже на лицо его отца! В его общем выражении появился покой не сознания, но той ясной в о л и, которой Добролюбову дано было достигнуть. Стихия отцовского влияния, стихия 60-х годов, глубочайший нравственный идеал, свойственный существу его и который он вывернул в эстетизм, вернулся к нему и победил. Декадент стал религиозным сектантом, ушел в народ проповедником Божьим.

Изданная при его согласии, несмотря на произнесенное им отречение от литературы, последняя книга его стихов и прозы "Из книги Невидимой", отразившая его странничество, так же, как и его прежние, декадентские, литературно все так же талантлива, но бледна и беспомощна. Он не способен был никогда на игру, и, если не нашел в себе сил на истинную поэзию, подымающую литературу до музыки, до действия, близкого по могуществу к религиозному пафосу, он открыл в себе силы на истинное действие, великое, потому что внутренне неизбежное, в сущности, в процессе любви. И если бы он вернулся назад сюда, откуда он ушел (я не знаю, как могло бы это случиться, но если бы это вдруг случилось!), я не ужаснулся бы этого, как падения, и я бы не назвал игрой ни это обратное возвращение, ни все предшествующее, ни все, что было, — я знаю заранее, что все, что могло бы быть, было бы вследствие внутреннего мученичества, что и это не было бы игрой, а правдой, как вся его жизнь.

Но, оставшись без него давно один, думая о нем издалека, я думаю всегда только об одном: нашел ли он истинную свободу? освободился ли он от страха смерти? разрешил ли о н наконец уже з д е с ь свою душу?

Д. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Автобиографическая заметка

Мой покойный отец рассказывал мне, что прадед мой Федор Мере́жки был войсковой старшина на Украйне, в городе Глухове. Дед, Иван Федорович, в последних годах XVIII века, в царствование императора Павла I, приехал в Петербург и, в качестве дворянина, поступил младшим чином в Измайловский полк. Тогда-то, вероятно, и переменил он свою малороссийскую фамилию Мережки на русскую — Мережковский. Из Петербурга переведен был в Москву и принимал участие в войне 12-го года.

Отец мой, Сергей Иванович, родился в 1821 году в Москве от второй жены Ивана Федоровича, Курбской. Жил в Рогожской части, воспитывался в пансионе г-жи Либерман. Поступил в казенную службу в 1839 году. Служил сначала у оренбургского губернатора Талызина, потом у обергофмаршала графа Шувалова помощником столоначальника, а затем столоначальником в придворной конторе. Должность эту занимал и при министре двора графа Адлерберге, в течение всего царствования Александра II.

В 1853 году женился на Варваре Васильевне Чесноковой, дочери управляющего канцелярией петербургского обер-полицеймейстера.

Я родился 2 августа 1865 года в Петербурге, на Елагином острове, в одном из дворцовых зданий, где наша семья проводила лето на даче. До сих пор я люблю унылые болотистые рощи и пруды елагинского парка, где мы, дети, начитавшись Майн Рида и Купера, играли "в диких". Еще уцелела та сосна, на которой я устроил себе сиденье из дощечек между ветвями, чтобы там на высоте, сидя, как птица, читать, мечтать и чувствовать себя далеко от

людей, вольным, "диким". Помню, как мы забирались в темные подвалы дворца, где на влажных сводах блестели при свете огарка сталактиты, или на плоский зеленый купол того же дворца, откуда видно взморье; помню, как мы катались на лодке, разводили костры на песчаных отмелях Крестовского острова, пекли картофель и опять чувствовали себя "дикими".

Зимою мы жили в старом-престаром, еще петровских времен, Бауэровом доме, на углу Невы и Фонтанки, у Прачешного моста, против Летнего сада: с одной стороны — Летний дворец Петра I, с другой — его же домик и древнейший в Петербурге деревянный Троицкий собор. Квартира казенная, огромная, со множеством комнат, жилых и парадных, в двух этажах. Окна на север; комнаты большие, мрачные; обстановка торжественно чиновничья. Отец не любил, чтобы дети шумели и мешали ему заниматься; мы проходили мимо дверей его кабинета на цыпочках.

Мне теперь кажется, что в нем было много хорошего. Но, угрюмый, ожесточенный тяжелой чиновничьей лямкой времен николаевских, он не сумел устроить семьи. Нас было девять человек: шесть сыновей и три дочери. В детстве жили мы довольно дружно, но затем разошлись, потому что настоящей духовной связи, всегда от отца идущей, между нами не было.

Я был младший из сыновей, и мать меня любила больше всех. Если есть во мне что-нибудь доброе, я этим обязан ей одной.

Когда мне было лет 7 или 8, я едва не умер от дифтерита. Только мать выходила меня.

Часто уезжая в долгие служебные командировки, за границу или на Южный берег Крыма, в Ливадию, где тогда жила больная государыня, отец оставлял детей на попечение старой экономки, ревельской немки Амалии Христиановны. Она была добрая, неумная, запуганная. Я ее не то что любил, а как-то детски жалел. Была у меня и старая няня, которая рассказывала мне русские сказки и жития святых. Помню темный угол с образом, с тихим светом лампадки и никогда не повторявшееся счастие детской молитвы. В церковь ходить я не очень любил: священники в пышных ризах казались мне страшными.

Иногда, по просьбе матери, отец брал меня с собой в Крым, где у нас было именьице по дороге на водопад Учан-Су. Там я впервые почувствовал прелесть южной природы. Помню великолепный дворец в Ореанде, от которого остались теперь одни развалины. Белые мраморные колонны на морской синеве — для меня вечный символ Древней Греции.

Я воспитывался в 3-й классической гимназии. То был конец 70-х и начало 80-х годов.— самое глухое время классицизма: никакого воспитания, только убийственная зубрежка и выправка. Директор — выживший из ума старый немец Лемониус, очень похожий на свою фамилию. Учителя-карьеристы. Никого из них добром помянуть не могу, кроме учителя латинского Кесслера, автора известной грамматики; он тоже добра нам не делал, но, по крайней мере, смотрел на нас глазами добрыми.

С товарищами я мало сходился: был нелюдим и застенчив. Несколько ближе, и то не очень, сошелся с Евг. Соловьевым, впоследствии публицистом и критиком (теперь уже покойным); но и с ним — не по сходству, а по противоположности: он был скептик, я — уже и тогда, немного мистик.

Лет 13-ти начал писать стихи. Помню две первые строчки первого стихотворения:

Сбежали тучи с небосвода,
И засияла в нем лазурь.

Это было подражание "Бахчисарайскому фонтану" Пушкина. Тогда же написал первую критическую статью, классное сочинение на "Слово о полку Игореве", за которое учитель русского языка Мохначев поставил мне пятерку. Я чувствовал такую авторскую гордость, которой потом уже никогда не испытывал.

1 марта 1881 года я ходил взад и вперед по нашей столовой в нижнем этаже дома, сочиняя подражание Корану в стихах, когда прибежавшая с улицы прислуга рассказала об оглушительном взрыве, слышанном со стороны Марсова поля и Екатерининского канала через Летний сад. Отец приехал к обеду из дворца весь в слезах, бледный, расстроенный, и объявил о покушении на жизнь государя.

— Вот плоды нигилизма! — говорил он. — И чего им еще нужно, этим извергам? Такого ангела не пощадили...

Старший брат Константин, студент-естественник (впоследствии известный биолог), ярый "нигилист", начал заступаться за "извергов". Отец закричал, затопал ногами, чуть не проклял сына и тут же выгнал его из дому. Мать умоляла простить, но отец ничего не хотел слышать.

Ссора длилась долго, несколько лет. Мать заболела от горя. Тогда и началась у нее та мучительная болезнь печени, которая свела ее в могилу. Я всегда вспоминаю ее в образе мученицы — заступницы за нас, детей, особенно за двух любимых — за старшего брата и за меня.

В последних классах гимназии я увлекался Мольером и составил из своих товарищей "мольеровский кружок". Ни о какой политике у нас и речи не было, что не помешало мне получить однажды повестку из Третьего отделения. Нас всех пригласили в известное здание у Цепного моста, допрашивали и ни за что не хотели поверить, чтобы мальчики лет 16—17 не занимались "свержением существующего строя". Если меня не арестовали и не выслали, — я этим обязан только положению отца. Мать сумела скрыть от него это происшествие.

Я продолжал писать стихи. Отец гордился ими, отдавал их переписывать и показывал знакомым. Кажется, в 1879 году, когда мне было лет 14, он повез меня в Алупку к 70-летней старухе графине Елизавете Ксаверьевне Воронцовой. Я не знал, что имею счастье целовать ту руку, которую полвека назад целовал Пушкин.

В Петербурге в 1880 году, познакомившись у графини Толстой, вдовы поэта, с Достоевским, отец повез меня и к нему. Помню крошечную квартирку в Кузнечном переулке, с низенькими потолками, тесной прихожей, заваленной экземплярами "Братьев Карамазовых", и почти такой же тесный кабинет, где Федор Михайлович сидел за корректурами. Краснея, бледнея и заикаясь, я читал ему свои детские, жалкие стишонки. Он слушал молча, с нетерпеливою досадою. Мы ему, должно быть, помешали.

— Слабо... плохо... никуда не годится, — сказал он наконец. — Чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!

— Нет, пусть уж лучше не пишет, только не страдает! — возразил отец.

Помню прозрачный и пронзительный взор бледно-голубых глаз, когда Достоевский на прощанье пожимал мне руку. Я его больше не видел и потом вскоре узнал, что он умер.

Тогда же познакомился я с С. Я. Надсоном, юнкером Павловского военного училища, и полюбил его, как брата. Он был уже болен наследственной чахоткой. Постоянно говорил о смерти. Мы много спорили с ним о религии. Он отрицал, я утверждал.

Надсон познакомил меня с А. Н. Плещеевым, секретарем "Отечественных записок". Помню мелькающие в дверях соседней комнаты худые, острые плечи, зябко укутанные пледом, похожим на старушечий платок, хриплый, надорванный кашель и неистово рычащий голос М. Е. Салтыкова.

Первое стихотворение я напечатал, кажется, в 1882 году[1] в "Живописном обозрении", у Шеллера-Михайлова; потом стал печатать в "Отечественных записках".

Окончив гимназию в 1884 году, я поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Университет дал мне немногим больше, чем гимназия. У меня так же не было школы, как не было семьи.

В студенческие годы я очень увлекался позитивной философией — Спенсером, Контом, Миллем, Дарвином. Но, с детства религиозный, смутно чувствовал ее недостаточность, искал, не находил и безвыходно мучился.

В это время в студенческом Научно-литературном обществе я спорил с В. В. Водовозовым, убежденным позитивистом, доказывая ему, что невозможно обосновать миросозерцание, дающее смысл жизни, на "Непознаваемом" Спенсера.

А. Н. Плещеев ввел меня в дом А. А. Давыдовой, жены известного музыканта, директора Петербургской консерватории. Здесь встречался я с Гончаровым, тогда уже слепым стариком, Майковым, Полонским, а затем, когда основан был А. М. Евреиновой "Северный вестник", — с его ближайшими сотрудниками: В. Г. Короленко, В. М. Гаршиным, Н. К. Михайловским и Г. И. Успенским. Я и сам принимал довольно деятельное участие в журнале: напечатал в нем огромную и неуклюжую драматическую поэму "Сильвио" и едва ли не первую сочувственную статью о Чехове, только что выступившем тогда и почти никем еще не признанном.

Н. К. Михайловский имел на меня большое влияние не только своими сочинениями, которыми я зачитывался, но и своею благородною личностью. Он заказал мне

[1] Неверно. Первое стихотворение Д. С. М. напечатал в изд. в пользу студентов стараниями П. Ф. Якубовича в сборнике "Отклик" (Спб., 1881).

статью "О крестьянине во французской литературе", которой, однако, не принял, потому что она оказалась очень слабою и не в духе журнала. Михайловский и Успенский были два моих первых учителя. Я ездил в Чудово к Глебу Ивановичу и проговорил с ним всю ночь напролет о том, что тогда занимало меня больше всего, — о религиозном смысле жизни. Он доказывал мне, что следует искать его в миросозерцании народном, во "власти земли". Дал мне адреса знатоков народной жизни, сельских учителей и статистиков, советуя побывать у них. В том же году, летом, я ездил по Волге, по Каме, в Уфимскую и Оренбургскую губернии, ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами, собирал и записывал наблюдения. Посетил в Тверской губернии крестьянина Василия Сютаева, основателя религиозного учения, напоминающего толстовство. Л. Н. Толстой незадолго до меня был у Сютаева, и тот мне много о нем рассказывал.

Только что тогда появившаяся рукописная "Исповедь" Толстого произвела на меня впечатление огромное. Я смутно почувствовал, что позитивное народничество для меня еще не полная истина. Но все-таки намеревался по окончании университета "уйти в народ", сделаться сельским учителем. Помню, Н. М. Минский смеялся, дразнил меня и держал пари, что этого не будет. Он, конечно, выиграл.

В "народничестве" моем много было ребяческого, легкомысленного, но все же искреннего, и я рад, что оно *было* в моей жизни и не прошло для меня бесследно.

Почти в это же самое время, под влиянием Достоевского, а также иностранной литературы, Бодлера и Эдгара По, начиналось мое увлечение не декадентством, а символизмом (я и тогда уже понимал их различие). Сборник стихотворений, изданный в самом начале 90-х годов, я озаглавил "Символы". Кажется, я раньше всех в русской литературе употребил это слово. "Какие символы? Что значит: символы?" — спрашивали меня с недоумением.

По окончании университета я уехал летом на Кавказ, встретился там случайно в Боржоми с З. Н. Гиппиус, очень скоро сделал ей предложение, в ту же зиму, в Тифлисе, женился на ней и вернулся с нею в Петербург.

В дальнейшем буду краток, потому что пишу не воспоминания, а только автобиографическую заметку и не имею ни желания, ни возможности излагать подробнее внутренний ход моего развития, который считаю и доныне еще незаконченным.

Весною того же года умерла моя мать. Смерть матери, болезнь жены и некоторые другие тяжелые обстоятельства моей личной жизни были причиной того религиозного переворота, который я пережил. Часто обвиняют меня в "схематичности", "книжности" моих религиозных мыслей. Это неверно или, может быть, происходит от слабости моего литературного дарования.

Могу сказать по совести: все, что я говорю и думаю по вопросам религиозным, идет не от книг, не от чужих мыслей, а от моей собственной жизни, — все это я пережил.

В первом сборнике критических статей "О причинах упадка и о новых течениях русской литературы" я пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько религиозной.

В эти годы я много путешествовал. Долго жил в Риме, во Флоренции, а также в Таормине, в Сицилии; побывал в Афинах и в Константинополе. Тогда же издал второй сборник критических статей — "Вечные спутники". Переводил античные трагедии.

В 1893 году я начал трилогию "Христос и Антихрист", над которой работал лет 12. "Юлиана Отступника" долго не мог нигде поместить: во всех редакциях мне отказывали. Наконец напечатал в "Северном вестнике", и то с большим трудом и, так сказать, из милости. Вообще в русской литературе встречали меня недоброжелательно, и недоброжелательство это до сих пор продолжается. Я мог бы справить 25-летний юбилей критических безжалостных гонений.

Между "Леонардо" и "Петром" я написал "Л. Толстой и Достоевский". Эту работу тоже не мог нигде напечатать. Когда уже отчаялся, приняли ее в "Мире искусства", приюте всех "гонимых и отверженных".

Готовясь к "Петру", ездил для изучения быта сектантов и староверов за Волгу, на Керженец, в город Семенов и на Светлое озеро, где находится, по преданию, невидимый Китеж-град. Здесь провел ночь на Ивана Купала в лесу, на берегу озера, в беседе с богомольцами и странниками, учителями разных вер, которые сходятся сюда в эту ночь со всей России. Потом узнал, что некоторые из них сохранили обо мне добрую память.

Тогда же, в конце 90-х годов, открылись религиозно-философские собрания. Первая мысль о них принадлежит не З. Н. Гиппиус. Ею же основан журнал "Новый путь".

Скоро собрания были запрещены Победоносцевым. Я ездил хлопотать за них к покойному митрополиту Антонию. Он отказал, ссылаясь на свою подчиненность светским властям.

В одно из моих посещений лавры на темной лестнице, ступив нечаянно на стеклянную крышу какого-то люка, я провалился, больно ушибся и порезался, — мог бы ушибиться до смерти. Это падение было для меня символическим: я понял, что мой подход к православию добром не кончится.

Летом в 1904 году мы с З. Н. ездили в Ясную Поляну. Толстой принял нас очень ласково. Мы ночевали у него и много беседовали о религиозных вопросах. Он хвалил очерк З. Н. о Светлом озере. На прощанье, оставшись со мной наедине, сказал, глядя мне прямо в глаза своими добрыми и немного страшными, маленькими, медвежьими, "лесными" глазками, напоминавшими дядю Ерошку:

— А мне говорили, что вы меня не любите. Очень рад, что это не так...

Я тогда уже смутно чувствовал, что в моей книге был не совсем справедлив к нему, что, несмотря на глубочайшие умственные расхождения, Толстой мне все-таки ближе, роднее Достоевского.

То, что я передумал, а главное — п е р е ж и л в революционные 1905—1906 годы, имело для внутреннего хода моего развития значение решающее. Я понял, — опять-таки не отвлеченно, а жизненно, — связь православия со старым порядком в России, понял также, что к новому пониманию христианства нельзя иначе подойти, как отрицая оба начала вместе.

После московского восстания мы с женою уехали в Париж. Здесь, в сотрудничестве с Д. В. Философовым, издали на французском языке сборник статей, посвященных исследованию религиозного значения русской революции.

Написанная мною в Париже драма "Павел I" тотчас по выходе в свет в 1908 году была конфискована. Через четыре года меня судили за нее, обвиняя в "дерзостном неуважении к верховной власти". Оправдали только по счастливой случайности.

Тогда же, при переезде через границу, в Вержболове, рукопись моего романа "Александр I" была у меня отобрана.

ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ

А. Долинина

I

В предисловии к Полному собранию своих сочинений Мережковский, озираясь на весь пройденный им путь, утверждает цельность своего творчества, единый характер всех своих писаний: "Это — звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна об одном". Двоякого рода связь, кажется ему, существует между ними, между частями этого единого целого: одна — объективная по содержанию, ответ на вопрос: что такое христианство для современного человечества; другая — внутренняя, психологическая, сугубо личная: задача, как найти "выход из подполья", чем "преодолеть одиночество".

Дальше мы увидим, насколько Мережковский прав относительно первого, действительно ли вопрос о христианстве объединяет формально все его творчество. Но что перед ним стоит всегда одна эта "задача", что, будучи глубоко одинок, томясь в своем глухом подполье, он только и делает, что ищет выход из него, это очень верно и сказано с редкой для него откровенностью. Уже первое, самое общее, впечатление от писаний Мережковского подтверждает это положение, что у него своя личная задача. И в самом деле, не чувствует ли каждый, читая его, что перед ним какой-то необыкновенный, по своей крайности, субъективизм, какая-то неслыханная, не признающая никаких преград личная заинтересованность? Точно Мережковскому ни одна из областей, в которой он так неустанно работает, сама по себе никогда не бывает дорога, точно она нужна ему лишь постольку, поскольку заключает в себе материал для ответа на известные вопросы, не в ней рождающиеся и не из нее вытекающие даже косвенно, — на вопросы, которые касаются ее, быть может, с самой отдаленной стороны, нередко даже едва уловимой. Искателем, пришедшим извне, кажется он всюду. Или — неутомимым путником, быть может, делающим очень длительные остановки, но все же, по путям своим, путником посторонним, направляющимся куда-то мимо.

И это так. И отражается оно прежде всего на писательской судьбе Мережковско-

го, на том положении, которое он занимает в различных сферах человеческого творчества. Вот знаем мы его необычайную многосторонность. Знаем его как лирика, романиста, критика, религиозного философа, публициста. Почти всегда он говорит свое слово, везде более или менее оригинален, талантлив, значителен. Но попробуйте спросить себя: где, в какой именно области Мережковский ярче, сильнее всего проявляется? какая из них ему ближе, лучше соответствует его врожденному дарованию, полнее, точнее воплощает его сущность? И вы или вовсе не сможете ответить на этот вопрос, или если ответите, то так: все вместе, но ни одна в частности.

Художник ли Мережковский? Да, конечно, у него имеется несколько лирических сборников и кое-кому они, наверно, нравятся. Все знают его известную трилогию, в самом деле очень интересную и в известном смысле весьма ценную. Писал он также и поэмы и драмы, в свое время обращавшие на себя внимание довольно большого круга читателей, — словом, испробовал много форм и видов и всегда имел успех. И все же: художник ли Мережковский? По совести говоря, трудно ответить на этот вопрос полным "да".

Он — очень хороший знаток античного мира и эпохи Возрождения; недурно знает, из русской истории, царствование Петра Великого и первую четверть прошлого века. Когда читаешь его, то часто думаешь: вот как человек проникся духом этих отдаленных эпох и культур, как полно и тщательно изучил их быт. Несколько глав из "Юлиана Отступника" или "Леонардо да Винчи" создают нередко более яркое представление о "веках минувших", чем иная толстая книга. В таких случаях с писателем-художником считаются и присяжные историки. С Мережковским же никогда. Все в один голос упрекают его в том, что он располагает свой обильный материал всегда по каким-то странным, слишком произвольным схемам, нужным прежде всего ему лично для каких-то посторонних целей; что он даже позволяет себе искажать факты, неверно передавать цитаты, произвольно менять их смысл.

Или в области критики. Все три, ныне самые видные, направления в ней: эстетическое — понимая его как анализ со стороны формы, художественных приемов, психологическое — установление связи между личностью творца и его творением, и философское — все они у нас в русской литературе если не прямо восходят к нему, как к своему родоначальнику, то, во всяком случае, находят в Мережковском одного из самых ярких, самых талантливых своих представителей. Казалось бы, вот где настоящая его сфера, вот где он полностью воплощается. Но ведь современная критика, помимо всего прочего, ставит себе в большую заслугу и даже чуть ли не в главную "изгнание торгующих из храма", устранение, при оценке художественного произведения, публицистики и связанной с ней тенденциозности; а в этом отношении кто еще так грешен, как Мережковский! Тут пасуют перед ним все старые критики далекого доброго времени; тут он гораздо хуже, развязнее, чем самый завзятый, закоренелый общественник, чем даже Писарев или Скабичевский. В том, что иные из современных "толкователей" хозяйничают в художественной литературе слишком "свободно", подходят к ней, как к некой бесформенной массе, из которой каждый волен лепить любую фигуру по своему образу и подобию, в этом, не подлежит сомнению, очень большая доля вины Мережковского. Но такой же он, в большей или меньшей степени, и в области философии, богословия, социологии, политики. Словом, всюду и везде: свой и чужой, пытливый и небрежный, кропотливо-добросовестный и дилетантски-легкомысленный — все вместе и одновременно.

В этом одном уже огромное, почти неодолимое затруднение для исследователя. Ибо не обязывает ли оно к сугубой осторожности, не заставляет ли часто перемещать центр тяжести от "мое" писателя к его "я", от продуктов его творчества к индивидуальным особенностям самого творца? Делается необходимым уловить некую равнодействующую как бы двух различных правд: одной — объективной, "формальной", для Мережковского подчас суровой, обязывающей считаться с ним, как с работником в той или иной области, в каждой в отдельности судить его строго по его делам; а другой — внутренней: "не по закону", так сказать, "а по милости" той самой правды, которая должна открыться нам, когда вчувствуемся в него, войдем целиком в его мир, уловим его индивидуальность во всей ее неразложимой сущности.

Нам бы так и хотелось: дать вполне беспристрастный очерк деятельности Мере-

жковского в связи с его личностью; именно постичь его как особую индивидуальность с определенным психическим укладом, в зависимости от которого только и могут быть объяснены как положительные, так и отрицательные стороны его писаний.

II

Если бы Мережковский писал только в прозе, было бы очень трудно уловить его облик. Ведь никто так не хочет, никто так не умеет прятать свою душу от взоров читателя, как он. В большинстве случаев, когда речь его течет ровно и спокойно и его блестящий стиль имеет свой обычный характер — он искусно отделан, тонко отчеканен и немного холоден, — добираться тогда до ощущений Мережковского, провидеть мир его эмоций кажется почти невозможным. Когда же наталкиваешься в писаниях Мережковского на сильные патетические места — вот как будто нарастает его волнение, достигает величайших своих размеров, тон делается уже явно пророческим, перед вами обнажаются как бы самые сокровенные чаяния человеческой души, — то как раз в этот самый возвышенный момент вдруг вас пронзит сомнение: да так ли это, доподлинное ли здесь отражение внутренних переживаний, не нарочно ли волнуется, не позирует ли он? Есть у Мережковского какой-то необыкновенный дар отрицательной, что ли, убедительности, отсутствует у него что-то очень нужное, самое главное, без чего писатель никогда не добьется доверия. И сомнение невольно сопровождает вас до самого конца и все время мешает подойти к нему ближе.

Правда, уронит Мережковский невзначай какую-нибудь фразу вроде той, которую мы привели выше: "Выход из подполья, преодоление одиночества — такова задача". Или вот следующую: "Это бессилие желать и любить, соединенное с неутомимой жаждой свободы и простоты, истощение самих родников жизни, окаменение сердца, есть не что иное, как знакомая нам болезнь культуры, проклятие людей, слишком далеко отошедших от природы". И сразу эти признания покажутся вам глубоко искренними, и потом сами, без всякого усилия с вашей стороны, каждый раз вспоминаются, когда вы думаете о Мережковском в целом. Но слишком редки эти мгновения невольной откровенности, слишком случайны эти вскользь брошенные слова. Еще защищены они обыкновенно и впереди и позади целым рядом самых холодных, блестящих фраз.

Единственная область, которая выдает Мережковского с головой, — это лирика. В ней именно, в ее мотивах, в ее формах и обнажается его мироощущение — та самая основа, почва, на которой выросло его многообразное, чрезвычайно осложненное творчество.

Мало дается Мережковскому поэзия. Властно владеющий языком в прозе, он здесь беспомощен. Его рифмы не интересны, ритм большей частью шаблонен, образы стары и однообразны. По-видимому, Мережковский сам знает слабые стороны своей поэзии и относится к ней довольно пренебрежительно. В Полном собрании сочинений он счел нужным поместить такие мелочи, как "Предисловие к одной книге" или "Открытое письмо Бердяеву", а поэзию свою почти всю исключил, отверг: из всей массы стихов своих едва выбрал несколько десятков стихотворений, которым еще можно придавать значение, и то, кажется, не с художественной стороны. Но теряет ли она, его лирика, от этого свой интерес для нас? Слабеет ли сила ее доказательности? Отнюдь нет. Скорее даже наоборот. Слабые поэты обыкновенно не умеют скрывать конкретную причину и происхождение своих эмоций и передают свои переживания гораздо непосредственнее, ближе к моменту их зарождения. Но прежде всего сам факт, что лирика Мережковского неудачна, говорит уже об очень многом. Ведь в лирике музыка всегда, а образы ярче, чем где-либо, отражают степень горения, силу сокрытой страсти внутри, в душе поэта. В лирике именно сильнее всего сказывается эта необходимость, чтобы чувства, эмоции художника достигали той остроты, когда свое, личное, единый раз переживаемое, невольно и неминуемо заслоняет собою общее, аналогичное с переживаниями других людей; когда это единственное, индивидуальное никак не укладывается в чужие слова, ходячие понятия, упорно борется с ними и, стремясь к победе над властью их косности, в муках, в величайшем напряжении кует для себя новые формы, рождает новые слова и ритмы. И вот рождается вопрос: почему же Мережковский, так тонко чувствующий язык прозы, так искусно, до виртуозности, пользующийся всеми его нюансами, умею-

щий всегда создавать прекрасную ритмичность повышений и понижений в периодах, — почему же, здесь, в поэзии, он бессилен, несамостоятелен, похож на шаткую тростинку, робко прячущуюся под чьей-нибудь развесистой тенью?

Так намечаются — правда, пока еще косвенно — первые основные штрихи его облика, и уже почти безусловно автобиографическим кажется значение его слов: "Это бессилие желать и любить... истощение самых родников жизни... окаменение сердца есть не что иное, как знакомая нам болезнь культуры, проклятие людей, слишком далеко отошедших от природы"... Именно болезнь культуры — тут обычная фраза приобретает смысл очень верно поставленного диагноза. Или, еще правильнее, болезнь души, в которой слишком развита сила рефлексии, в корне убивающая цельность наших переживаний, равно удаляющая нас, наше сознание, как от собственного внутреннего мира, так и внешней окружающей действительности. Ведь здесь почти всегда соответствие, если не причинная зависимость, между властью Ratio[1] и эмоциональной сферой: чем крепче первая, тем тусклее, вялее вторая. Мир отвлеченных мыслей, обобщающих идей, в лучшем случае близкая к этому миру созерцательная сторона искусства — вот что является уделом человека, знающего, чувствующего на себе эту беспощадную власть; но чужда ему обыкновенно область живых конкретностей, те дорогие нам штрихи, детали, которые одни создают облик единый раз бывающей и никогда больше не повторяющейся индивидуальности. Видеть, но не постигать, созерцать, но не уметь вчувствоваться — это действительно истое "проклятие", подчас уже потенция душевной трагедии. Нахлынет откуда-нибудь одиночество, толкнет кто или что в "подполье", и человек страшно беспомощен — нет самых верных и самых нужных средств для его преодоления. И здесь невольно приходит на ум тот период, когда духовный облик Мережковского создался, — унылые 80-е годы прошлого века. Многие из ныне законченных художников испытали на себе воздействие этой мрачной полосы нашей исторической жизни, так опустошительно влиявшей на душу, обескрыливавшей волю, делавшей человека как бы беспричинно усталым. Но они после нашли кое-какой выход из "подполья", преодолели — или усугубили до сладострастия, до утешающего блаженства: это тоже своего рода выход — одиночество свое. Им на то даны были свыше особые средства. Мережковскому же именно мешало, должно быть, это "проклятие века", все побеждающая власть рациональности, держащая его постоянно в "средине", в сфере ясности, сознания.

Вот еще несколько впечатлений об общем характере поэтического стиля Мережковского. Хочется и их прояснить в подтверждение нашего последнего положения. В лирике — отметили мы общепризнанный факт — не дается Мережковскому чеканка самостоятельных образов; он берет их уже готовыми. Но вот вопрос: у кого именно берет? Чьим языком преимущественно пользуется? Ведь чужое далеко еще не значит сознательно заимствованное; нет, тут необходимо какое-то внутреннее, хоть и самое далекое, сходство, что-то общее в душевном состоянии, одинаковость какого-то уровня, как в двух сообщающихся сосудах. И вот открываешь любой сборник стихов Мережковского и чуть ли не на каждом шагу наталкиваешься на подобного рода слова и выражения, как: дерзновенные речи, божественный поэт, мы гибнем жертвой искупления, мгновенная прихоть, томительные дни, бесцельной жизни след, дух ожесточенный, земные утехи, шумные игры, безумные пиры, поблеклые уста, вольный смех, вечная краса, кровавая вражда, упоительный отдых, задумчивые тени и т. д. Это стиль Пушкина. Это он умел так ясно и четко ощущать вещи, так точно, почти до элементарности, передавать свои впечатления. Быть может, верно, что у Мережковского пушкинизмы часто кажутся перлами, затерянными среди груды простых камней, и когда идешь по обратному пути: от отдельных образов и выражений к целому стихотворению, то их очарование совсем исчезает. Или порою, в общем контексте, они могут казаться даже неуместными, точно дорогие украшения на старом, изношенном платье. Все это, может быть, и так, но ведь факт остается фактом, что именно у Пушкина Мережковский и заимствует большую часть своих красок, его языком охотнее всего и пользуется. И не объясняется ли это удивительной уравновешенностью Пушкина, его чудным спокойствием, где-то в чем-то граничащим с бесстрастием холодного разума? Конечно,

[1] Разума *(лат.)*.

у Пушкина эта ясность — следствие того властного усмирения волнующейся эмоциональности, той душевной сдержанности, которая так характерна для всякого гения, который всегда претворяет случайное, моментное в необходимые, вечные символы. Но все же только у него одного такой простой и точный — хочется сказать, почти научный — язык. Так, простое механическое смешение часто бывает похоже на органическое слияние в синтезе, отсутствие цвета — на соединение всех цветов радуги в одном белом.

Или вот еще следующее: у Мережковского есть целый ряд излюбленных образов и слов, которые производят впечатление своим постоянством, своей упорной повторяемостью. Они отражают как бы фон, на котором он обычно воспринимает окружающее. Это х о л о д н о е, синее небо, д а л е к и е звезды, б е с с т р а с т н ы е волны, в с е о б ъ е м л ю щ и й Бог, б е л ы й ч и с т ы й камень, крылья, девственные или божественные колонны, тайна, одиночество, отчужденность, холод, бесстрастие — и масса производных от них слов и синонимов. В особенности же т а й н а и т а и н с т в е н н ы й. Нет, кажется, ни одного предмета, ни одного явления, по отношению к которому этот эпитет казался бы Мережковскому не применимым. И, может быть, он здесь вполне искренен. Не является ли для него весь мир — внешний и внутренний — сплошной тайной, сокрытой от его жаждущих очей, заслоненной от них его сознательностью?

Но еще любопытнее с о д е р ж а н и е лирики Мережковского, господствующие в ней мотивы. Они довольно постоянны. Преобладают унылые тона, осенние звуки тоски, одиночества, усталости. Любит он еще часто подчеркивать свою нелюбовь, а то и презрение к людям, к жизни, к нашим обычным человеческим ценностям, к нашему добру и злу. Такие мотивы вообще довольно характерны для поэтов последних десятилетий: они встречаются почти у всех представителей символизма. Но у Мережковского, кажется, сразу бросается в глаза причина всех этих переживаний, сразу чувствуется, что во всем виновата его врожденная раздвоенность, его роковое б е с с и л и е в борьбе с самим собой, с тем самым рефлексирующим разумом, который, вопреки его воле, отъединяет его от непосредственной жизни, убивает в нем все иррациональное.

То ли дело Федор Сологуб. У него, в его лирике, тоже господствуют мотивы отрешенности, одиночества, злобы или ненависти к жизни и людям. К ночи, к смерти зовет он — ко всему ирреальному, к грезе, к восторгам фантазии, — в мир вечной бесплотной мечты. Но что за могучая сила сокрыта под этими странными заунывными зовами! Какой сильный огонь горит в недрах его души и вырывается иногда наружу сквозь четкие чеканные слова-цепи, скованные разумом! Поистине сгорает жизнь, пламенея; "сжигает жизнь, чтобы написать книгу". И, главное, какое постоянство, какая упорность в этих мрачных и тяжелых переживаниях! Раз навсегда повернулся спиной к нам, к нашей действительности, и всю свою жизнь почти пребывает в этом положении. О, он знает, чем плоха для него эта "грубая дебелая бабица", именуемая жизнью, покрытая "белой ослепительной тьмою злого златого Дракона", и он заранее отрекается от нее, от безграничного богатства ее красок, форм и линий, от этой ни на мгновение не прекращающейся смены личин и масок, так обидно скрывающих от нас истинное сияние вечного лика.

Не то Мережковский. Он хочет, да не может; хочет нашей близости, хочет яркости горения именно в ней, в ж и з н и, да мешает эта проклятая болезнь "культуры", это изначальное его "бессилие желать и любить":

> И х о ч у, но не в с и л а х любить я людей,
> Я ч у ж о й среди них; сердцу ближе друзей
> Звезды, небо, холодная синяя даль...
> И мне страшно всю жизнь не любить никого.
> Неужели навек мое сердце мертво...

Вот как он поет о себе, о своих отношениях к людям. И это отнюдь не случайное признание, не минутная слабость минутного настроения: слишком часто повторяется у него этот мотив бессилия в любви, это "хочет да не может".

Сологуб, когда не любит, имеет другой мир, куда он уходит, уединяется. Как бы в вознаграждение за сокрытость от его взоров окружающей действительности природа широко распахнула перед ним двери в его внутренний мир, в подсознательную сферу его души. Через проникновение в себя, в царство седого хаоса, где начертаны старинные следы многовековой нашей жизни на земле, доходит он до каких-то пределов, что-то улавливает, что-то чует, постигает для нас непостижимое. Там у себя,

внутри, в ночи, в одиночестве и начинается настоящая "души его тревога"; оттуда он и черпает материал для своих таинственных грез-сновидений:

Но в ночи моей тревога,
Шелестит мой темный сад;
И пылит моя дорога,
И ручьи мои шумят.

Мережковский же, должно быть, именно потому, что ему некуда идти, что и внутренний мир также сокрыт от его очей плотной пеленою сознательности, страшится этого одиночества больше всего. Оно для него невыносимо мучительно. О, это далеко не простое, равнодушное констатирование факта, а доподлинный стон измученной души, глухая жалоба беспомощности, когда он восклицает, что он один, всегда и во всем один: "в любви и в дружбе... один навек в своей тюрьме, в себе самом!" Или когда он уверяет, что "все обман: и свобода, и любовь, и жалость", "что любовь — вражда" и все мы одиноки, что "один он жил, один умрет". Это отнюдь не горечь позднего разочарования и не плод жестокости людской, холодного непонимания его души, всегда жаждавшей любви. Нет, — в нем самом причина, в которой он сам, конечно, меньше всего виновен: она во всем его психическом укладе, в силе и власти его неимоверно развитого Ratio, у самого основания обрывающего те нити, что связывают человека с окружающим. Недаром же еще в раннем детстве, когда

В постели он плакал, припав к изголовью,
И было прощением сердце полно,
...все же не людей, — бесконечной любовью
Он Бога любил и себя, как одно...

Насчет Бога — любил ли он Его когда-нибудь — мы увидим потом, но то, что "людей он не любил", это глубоко верно. В "Старинных октавах", этой бесспорно автобиографической поэме, Мережковский чистосердечно признается, что "безобразие вечное людей всегда рождает скорби и злость в душе" его. Можно ли жить, при такой изначальной органической отчужденности, заодно с нами, знать наши радости, наши печали? Будь Мережковский покорен своей стихии или будь его мысль не столь острой, столь утонченной, был бы он, может быть, гораздо спокойнее. Но в том-то и несчастие, что разум его обернулся на самого себя, восстал против своей же силы, раскрыл свою же собственную несостоятельность в познании мира, и потому его так часто, так неумолимо тянет с высот абстракции к живой, горячей, "кровяной" конкретности. Но здесь Мережковский может быть только посторонним зрителем; здесь, за общим столом, нет для него места. Вот почему, когда он с нами, он так часто томится скукой — не тоской, не грустью: эти чувства он знает у себя, наедине с собой — а именно скукой. Она ведь негативный оттенок, оборотное отражение той же отчужденной, в жизни слабо загорающейся души.

Страшней, чем горе, эта Скука...
С ее бессмысленным мучением,
С ее томительной игрой,
Невыносимым оскорблением
Вся жизнь мне кажется порой...

И в другом месте:

Так жизнь ничтожеством страшна
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной Скукой.

И чем дальше, тем упорнее, тем постояннее. Она уже для него не что-то случайное, преходящее, как мимолетное настроение или острая болезнь. Ей уже придается значение некоей высшей категории, подобие изначальной стихии:

Все мимолетно — радость и мука;
Но вечное проклятие богов
Не смерть, не страсть, не болезнь, а Скука.

Богов ли только? Ревнивые боги не могут лишить своих подневольных этого "сладостного" дара, а потому в другом месте говорится уже и про нас, про людей:

Подруга наша — страсть, любовь или злоба,
А Скука — вечная жена до гроба.

Насколько она для Мережковского реальна и вполне заслуживает свое прописное "С", как владычица, госпожа его души, свидетельствует тот поразительно ясный, конкретно-выпуклый образ, в котором она предстала пред ним в первый раз, еще в раннем отрочестве:

О, темная владычица людей,
Как рано я узнал твои морщины,
Недвижный взор твоих слепых очей,
Лицо мертвее серой паутины
И тихий лепет злых твоих речей...

Вот что значит переживать! Тут доподлинное видение истинного художника, переданное с необычайной четкостью, почти скульптурной. Он заглянул в ее слепые очи

в минуту раннего одиночества, когда впервые почувствовал свою отчужденность от людей и жизни, и с тех пор она уж его не оставляет, следует за ним по пятам, именно делается его "вечной женой до гроба".

Не надо преувеличивать симптоматическое значение скуки Мережковского. Он далеко не "мертвый". Он умеет остро переживать и другие эмоции, хотя бы то же отчаяние от врожденного "бессилия желать и любить", чувство тоски, одиночества, порою и ненависти, злобы. Правда, может быть, тусклее, вялее, чем другие люди, но все же умеет. Но то верно: когда он среди нас, в жизни, он испытывает только скуку, как беспричинно усталый сын того поколения, которое, "юности не зная", "живет лишь тенью тени, последним ароматом чаши, давно уж выпитой до дна".

"Выход из подполья, преодоление одиночества — такова задача" всей жизни Мережковского, всего его творчества. По многим путям шел он, решая эту задачу, и каждый из этих путей находит свое отражение в его лирике. Вначале было народничество в связи с евангельской любовью; их сменили гордое ницшеанство и демонические страсти — змеиные объятия, которые потом, в свою очередь, тоже были вытеснены апокалипсическими видениями, царством Третьего Завета. Но не порождают они в читателе доверия, эти решения; не будят в нем никаких эмоций, никакого сочувственного отклика. Сейчас, по крайней мере, пока речь идет о лирике Мережковского, они кажутся безусловно надуманными, присочиненными, холодными, неискренними. Им столько же веришь, сколько патетическим местам в его прозе[1].

Так, думается нам, проявляется в лирике та основа, фон, на котором развертывается вся душевная и духовная деятельность Мережковского. Ее наиболее верным отражением остаются только те мотивы скуки, одиночества, песни об осени, опавших листьях, ущербном умирающем месяце и о смерти вообще, но не как о последнем обетовании (как у Сологуба), а как об единственном отдыхе, желанном конце для одинокой усталой души.

Один только мотив имеется в лирике Мережковского из истинно утешительных, радостных, которому вполне веришь. По-видимому, он действительно родствен духу его, действительно соответствует его душевному укладу. Отражение этого мотива встречаешь и потом — в его романах, в его критических работах, в некоторых исторических очерках: о Марке Аврелии, о Плинии Младшем, и каждый раз ясно чувствуется, как он его окрыляет, как все, что проникнуто им, хорошо, естественно и глубоко искренно. Это, прежде всего, не действие, не активность, а чистое созерцание — и то не жизни, людей, представимого Бога или даже природы — а холодной, почти застывшей, всегда далекой красоты: в мраморе, в граните, в остатках античного мира. Великая ясность эллинского творчества, крайний предел совершенства форм и линий при полном отсутствии красок и подвижности текучей жизни — вот что дает Мережковскому ощущение трансцендентного, полноты гармонии; вот чем побеждается — вернее, просто устраняется — могущественная сила рефлексии. И здесь в самом деле как бы истинная его отчизна, доподлинное осуществление "молитвы о крыльях", его окончательное последнее спасение. Вот одно из стихотворений, в котором очень ясно отражается этот мотив:

Мне будет вечно дорог день,
Когда вступил я, Пропилеи,
Под вашу мраморную сень,
Что пены волн морских белее.
Когда, священный Парфенон,
Я увидал в лазури чистой
Впервые мрамор золотистый
Твоих божественных колонн,
Твой камень, солнцем весь облитый,
Прозрачный, теплый и живой,
Как тело юной Афродиты,
Рожденной пеною морской.
Здесь было все душе родное:
И Саламин, и Геликон,
И это море голубое
Меж белых девственных колонн.
С тех пор души моей святыня
О, скудной Аттики земля,
Твоя печальная пустыня,
Твои сожженные поля (т. XV, с. 46).

Тут всему веришь. Да, это так. Эти белые, тихие и чистые краски, далекие образы древней Эллады действительно создают в нас желанное для Мережковского настроение: чувство радости, в соединении с благоговением перед истинной святыней, задернуто дымкой утонченной нежной грусти. Ведь это все в прошлом, это было, и кто

[1] Читатель может найти образчик в двух "утешительных" стихотворениях, оставшихся и в Полном собрании сочинений: "Бог" и "Трубный глас", т. XV.

знает, повторится ли когда-нибудь. Нашел он, значит, и слова, и ритм, когда пришло доподлинное; достиг "свободы и простоты, столь желанной для людей, больных культурой".

Вот как Мережковский сам рассказывает — уже в прозе, в "Акрополе" ("Вечные спутники") о том всевластном чувстве, которое охватило его, когда он впервые увидал Парфенон. Тут еще лучший образчик достигнутой "свободы и простоты"; дивная передача о "том, что было", проникнутая глубоким искренним лиризмом:

"Я взглянул, увидал все сразу и сразу понял скалы Акрополя, Парфенон, Пропилеи и почувствовал то, чего не забуду до самой смерти.

В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыносимой жары, утомления от путешествия, современного пошленького скептицизма — всего этого как не бывало. И — растерянный, полубезумный — я повторял: "Господи, да что же это такое!?"

Все мое прошлое, все прошлое человечества, все двадцать болезненных, мятущихся и скорбных веков, остались там — позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечного покоя. Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить.

Только здесь, первый раз в жизни, я понял, что такое красота. Я ни о чем не думал, ничего не желал, я не плакал, не радовался — я был спокоен.

И не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечно и будет вечно".

Тут полное соответствие выше приведенному стихотворению; настроение выражено только еще полнее, шире, свободнее. Читаешь эти строки, и невольно вспоминаешь описание — у Толстого, в "Казаках" — того всепоглощающего впечатления, которое произвели на него горы. Это лучшее доказательство искренности Мережковского здесь, в этом случае. Но зато тем интереснее, тем знаменательнее те места, которые я подчеркнул. Ведь помимо того, что об описании Толстого вспоминаешь скорее всего по контрасту: Толстой пережил чувство блаженства прежде всего от слияния с космосом и именно благодаря тому, что кругом было слишком много жизни, Мережковский же испытал это чувство тогда, когда она, жизнь, осталась где-то далеко "позади, за священной оградой". Помимо этого здесь характерно еще очень то, что именно Мережковский пережил и в какое состояние он пришел, когда ему открылась доподлинная гармония. Он "почувствовал радость великого освобождения от жизни"... "И не было времени"... Он "ни о чем не думал, ничего не желал — было ощущение вечного покоя". Так вот что пришло к нему вместе с высшим блаженством, со всепоглощающим созерцанием великой ясности эллинского творчества: не порыв к жизни и даже вообще не порыв, а великая тишина, вечный покой — полное неземное бесстрастие.

Так невольно обнаруживается еще и еще раз та же сущность уединенной, отторгнутой от людей и жизни души; обнаруживается и в минуты величайшего экстаза, когда казалось ясным, для чего стоило жить, была действительно обретена доподлинная отчизна искомой трансцендентности, осилено проклятие болезни культуры, найден верный выход из "подполья"[1].

III

Характер душевной трагедии Мережковского, его бессилие в борьбе с самим собой, со своей рефлексией сказывается еще рельефнее, ярче, когда переходим к его эпосу и в нем ищем отражение того облика, который уже выше обрисовался перед нами. Здесь логика в самом начале торжествует свою победу над психологией и уже окончательно определяется способность к широким обобщениям на плоскости, на внешней поверхности, явно сказывается отсутствие дара проникновения в синтез, в органически живое соединение гармонического целого.

"Христос и Антихрист" — так назвал Мережковский свою первую трилогию,

[1]Эту мысль, о доподлинности чувства трансцендентного у Мережковского при созерцании эллинской красоты, кладет в основу своей очень интересной работы о нем Б. Грифцов ("Три мыслителя"). Но он слишком преувеличивает размеры и значение этого чувства. Трагедия Мережковского вовсе не в том, что он потерял это чувство или в слепом заблуждении перестал прислушиваться к его голосу, как понимает его Б. Грифцов, а во всей его душевной организации, благодаря которой и само это чувство оказалось чрезвычайно неустойчивым: оно, как и другие, гаснет под властью того же рассудка.

в состав которой входят "Юлиан Отступник", "Воскресшие боги, или Леонардо да Винчи" и "Петр и Алексей". Мережковский берет самые яркие исторические моменты, когда борьба между христианским и языческим началами, между духом и плотью — эта главная, как ему кажется, действующая причина, движущая и всю человеческую историю вперед, — проявилась с наибольшей силой, страстностью, напряжением. Вот последняя яркая вспышка умирающей античности — последний решительный бой между светлой жизнерадостностью, идеалами красоты, культом героической воли эллинского мира и мрачной разрушительной стихией исповедующих религию рабов, религию равенства — последователей Галилеянина. Весь огромный римский мир распался в "Юлиане Отступнике" на две неравные части: на одной стороне редкие единицы, светлые обломки рушащейся Эллады — на них печать великой скорби, следы обреченности неумолимому року; а на другой — торжествующая чернь, темная, льстивая рабская масса, одержимая бесом разрушения, и во главе ее, как выразитель ее идеалов, сам грубый жестокий император Констанций со своими приближенными — этими злыми и низменными людьми, прячущими свои низкие хищные инстинкты под маской христианского смирения и всепрощения. Мережковский всегда находился под чьим-нибудь влиянием: Достоевского ли, Ницше или Влад. Соловьева. Здесь, в этом явном сочувствии его язычеству и резко отрицательном отношении к христианству сказывается безусловно влияние Ницше с его культом героя, сверхчеловека, с его "переоценкой всех ценностей" и прежде всего христианства. Юлиан Отступник и есть тот герой, который один восстает против всех, пытается повернуть в обратную сторону поток исторических событий, хочет нарушить веления неумолимого рока. Wille zur Macht[1], неудержимое стремление к власти, дабы, получив ее, ударить по этим "черным людям в черных одеждах", — вот основной смысл его жизни, сила, толкающая его все выше и выше по пути к римскому трону. Все средства хороши, если они только ведут к великой цели. Герой, по Ницше, всегда ведь находится по ту сторону добра и зла. А цель у Юлиана действительно великая: он больше, чем кто-либо, знает неотразимую силу Иисуса Галилеянина и с Ним-то он и борется во имя Бога земной правды, грозного Митры-Диониса. Лестью, хитростью, притворством спасается он от позорной участи, постигшей его брата, снискивает расположение преступного императора Констанция и делается кесарем далекой Галльской провинции. Там он одерживает победу за победой, покоряет грозные для империи племена и по смерти Констанция делается римским императором. Преодолены все препятствия, настает пора творческой работы, осуществления грандиозных планов о возрождении Эллады. Но не повернуть течение вспять, рок неумолим. Одинокий, непонятый, он терпит поражение за поражением, сначала как правитель, а потом и как военачальник в пустынных степях далекой Персии. Пал Юлиан, Галилеянин победил; умерли олимпийские боги, погасла светлая эллинская жизнерадостность. Восторжествовал дух черни, дух пошлости. Победили смиренные. Таков фон первой части трилогии, таков остов развертывающихся в ней событий. Как же справился Мережковский со своей темой? Что ценного дал он нам в художественном отношении? Тут сразу намечаются два неравносильных потока, борьба двух, нам известных уже, полюсов в его душе: интуиции и Ratio, и окончательная победа на стороне последнего.

Еще находится автор под светлым обаянием открывшегося ему там, в Акрополе, чуда; еще ощущает он веяния того божественного аполлоновского начала, созерцания эллинской красоты, которого причастился в Парфеноне на фоне чистого, золотистого мрамора. Но уже отравлена его душа сознанием, что это было и никогда больше снова не повторится, что христианство раз навсегда победило и погубило его истинную отчизну — Элладу. И вот проходит перед нами целый ряд истинно художественных картин из быта "последних" греков. Мы созерцаем этих немых, застывших в своей вечной красоте свидетелей былого совершенного творчества — дивные статуи и храмы эллинских богов и богинь, и глубокая грусть проникает в душу и вместе с нею чувство негодования против черных виновников смерти Эллады, против того черного воронья, которое "слетелось на ее белое мраморное тело и жадно клюет его, как падаль". Тут у Мережковского имеется достаточно красок, чтобы внушить нам оба эти чувства, заразить нас своим же отношением к трагедии гибели древнего мира. Так и останутся глубоко памятными, по своей

[1]Воля к власти *(нем.)*.

художественной убедительности и неоспоримой искренности, те немногочисленные страницы, где Мережковский описывает, например, одинокий опустелый храм Афродиты, ее одинокую белую статую в нем и преклонившегося Юлиана перед ней, перед чистым холодным мрамором, ее воплотившим, или образ Арсенои, когда она в покинутом храме мечет блестящий диск, обнажая свое прекрасное тело, которое, точно древний Фидиев мрамор, "свобода, чистота и радость". Также последний момент, когда чернь разрушила дивную стройную колонну, и "коринфская капитель, с пышной прелестью в самом разрушении, как белая лилия с надломленного стебля, склонилась и упала на землю"; или та глава, в которой христианская толпа врывается в священную языческую рощу, разрушает храм и убивает Эвфориона, "прекрасного, как маленький бог"[1].

"Черные монахи, как воронье, слетаются на белое мраморное тело Эллады и жадно клюют его, как падаль, и веселятся и каркают — Эллада умерла". Они — "вечерние тени, тени смерти. Скоро не будет ни одной белой одежды, ни одного куска мрамора, озаренного солнцем". И еще и еще пробивается, незаметно и невольно, эта скорбь о былом, о невозвратно погибшем по воле неумолимого рока и, ответно ей, острая несдержимая ненависть к виновникам гибели, к этим "людям в черных одеждах". И здесь еще один доподлинный голос из внутреннего мира, еще одно отражение, живое, трепетное не заглушенной эмоции: достаточно ярки те мрачные краски, которыми описаны большинство представителей христианства. В особенности же соборы, созывавшиеся римскими императорами, где проявлялись вся злоба, ехидство, тупость и лживость их участников, где последователи самых разнообразных сект, в мелочных и нелепых спорах, готовы были пожрать друг друга, как звери. Это тоже одни из самых сильных незабываемых мест первой части трилогии, в которых сказывается доподлинный художник.

Но все же, как ни прекрасны сами по себе эти сцены и главы, не они определяют собою весь характер произведения, не они придают ему общий смысл и тон. Это не более как слабая, сдавленная струя в чужом могучем потоке — отдельные светлые оазисы, на которых лишь изредка отдыхаешь. С первых же страниц романа ясно чувствуешь, в каком безнадежном плену очутилась душа писателя, как бессильно бьется она в крепких сетях всяческих, разумом придуманных, схем. Для Мережковского важна, главным образом, та мысль, та отвлеченная идея, "философия", которую ему нужно проиллюстрировать перед нами, но не художество, не образы. Последние являются только придатком, чем-то второстепенным, играют лишь роль одного из способов доказательства, но не более.

В этом отношении прямо-таки поразительны те вопиющие погрешности, которые Мережковский позволяет себе по отношению к самым элементарным требованиям художественного творчества. Стало уже трюизмом, что в истинно художественном произведении нет и не должно быть никакой предвзятости, нарочитости, надуманности художника, что художественная мысль развертывается по каким-то особым, не "рассудочным" законам, что если и возникают в уме обычные отвлеченные обобщения, то только в р е з у л ь т а т е произведения, из которого они органически вырастают, но никогда в начале, никогда не предшествуют процессу творчества, не являются его главной двигательной силой. И еще нет сомнения, что жизнь, сотворенная художником, должна протекать, преломляться в той же психологической атмосфере и в том же самом виде, как и наша. А это и значит, прежде всего, ощутимость свободной воли во всех движениях и поступках действующих лиц, а также глубина и сложность переживаний, быть может, даже гораздо чаще подсознательных (дело художника их выявить), чем опознанных. Требуем мы обыкновенно от художника и естественности, и нас оскорбляют всякая декламация, пышные позы, ложные эффекты — эти обычные недостатки посредственных писателей, которые лишены чутья к правде.

У Мережковского в большинстве случаев нарушены все эти элементарные требования. У него именно что ни сцена, что ни глава, что ни образ — все создано согласно заранее установленной схеме, построенной чисто рационалистическим способом, почти геометрически. В этом отношении не представляют собою исключения даже и те, светлые его страницы. Ведь и они созданы ad majorem gloriam[2] его посторонней идеи,

[1] На художественную ценность этих сцен, а также описание соборов указывает и Б. Грифцов.

[2] Во славу *(лат.)*.

в общей концепции его чисто логических сцеплений. И если мы находим в них большие художественные достоинства, то — повторяю — этим мы обязаны только невольным вспышкам былого блаженства, которое дала Мережковскому однажды античная красота. Но редки эти вспышки.

"Что и требуется доказать" — вот что господствует над всеми эпическими произведениями Мережковского, определяет весь план, всю композицию трилогии в ее целом и каждой ее части в отдельности, направляет деятельность любого из героев, руководит жизнью, судьбою как единичных лиц, так и огромных масс. Ибо все используется автором только как материал для его чисто умственных построений, как мертвая косность, которую он насильно втискивает в свои голые абстрактные схемы. И это очень и очень дает себя чувствовать, в особенности там, где Мережковский переходит от созерцания к действию, от описания немых предметов и явлений к живой многогранной человеческой душе. Как часто, должно быть, читатель останавливается в недоумении и спрашивает себя с досадой: "Да полно — наш ли этот мир? Живые ли люди перед нами? Не имеем ли мы дело скорее с искусно сделанными куклами, своего рода театром марионеток", где автор, неудачно спрятавшись за прозрачными ширмами, выделывает разные мудреные штуки, целой системой нитей приводит в движение — одновременно или последовательно — сколько угодно фигур и, меняя голос, произносит соответствующие каждой фигуре слова, изрекает мысли, очень важные, может быть, в ходе доказательств главной основной идеи, но нужные только ему самому, Мережковскому? И в самом деле так[1].

Вот примеры: Мережковский внешне, по крайней мере по форме, с самого начала тяготеет к гегельянству, к одному из общеизвестных его пунктов — к пресловутой "триаде". В мировой жизни господствует полярность, борются две равносильных правды: небесная и земная, или духа и плоти, Христа и Антихриста, верхней и нижней бездны. Первая проявляется как вечное стремление духа человеческого к самоотречению, к слиянию с Богом, от земли и земного — к Нему; вторая — как обратное стремление человеческой личности к беспредельному развитию, к крайнему утверждению, обожествлению своего "я", как постоянное возвращение от Бога к себе, от небесного к земному, к признанию примата своей единоличной воли. Эти два непримиримых начала, два мировых потока — к Богу и от Бога — вечно борются и не могут победить друг друга. На последних вершинах творчества и мудрости заключается перемирие между ними, и тогда предчувствуется их совершенное слияние в высшей гармонии. Но каждый раз примирение оказывается неполным — два потока опять и еще шире разъединяют свои русла, два начала опять распадаются — и дух с новыми порывами и борениями устремляется к новой гармонии, к высшему примирению, которое обязательно когда-нибудь наступит — оно и будет венцом мировой истории. Вот эту-то космическую полярность, вездесущую противоположность двух правд и чаемое примирение, синтез между ними, Мережковский и кладет в основу своей трилогии "Христос и Антихрист", вернее, для их иллюстрации он ее и сотворил. Полярность всюду и везде: двоящийся Бог, двоящийся человек, двоящиеся мысли, судьбы, события, быт, домашняя обстановка и т. д. Схема проведена до последних пределов, доведена почти до абсурда.

У Юлиана два воспитателя. Один — умный, благородный, свободолюбивый, по-своему "утверждающий свою обособленную личность"; другой — злой, ехидный в душе раб; первый символизирует собой великие ценности земной правды, второй — темное или, вернее, — мутное, серое (впоследствии оно будет названо чертовым), что видится Мережковскому в историческом христианстве. У жреца Аполлидора две дочери: одна веселая, жизнерадостная, тоже "утверждающая", если не дух, то тело; другая — тихая, бледная, задумчиво-грустная. Конечно, первая — язычница, вторая — истинная христианка. У сенатора Гортензия две воспитанницы. Старшая, Арсиноя, земная охотница-Артемида, самая прекрасная и обоготворяющая тело, красоту, землю; младшая, Мирра, хрупкая, нежная, слабый воздушный мотылек, стремящийся в высь, к небу. Но борьба между Христом и Антихристом только временная: оба лика на последней грани должны слиться, Богочеловек и Че-

[1] На этот недостаток его, как художника, указывают очень многие. Особенно см. статью А. Белого "Луг зеленый", с. 134—151. Он-то и сравнивает произведения Мережковского с театром марионеток.

ловекобог — соединиться воедино — "из двух сделается один". А потому Арсиноя из последних глубин нижней бездны — мира земного — должна видеть просветы в последние высоты верхней бездны, царства небесного; Мирра же как раз наоборот. Отсюда первая, в момент крайней напряженности своих земных сил, вдруг начинает отрицать нашу жизнь; а вторая, перед самой смертью, благословляет ее, целиком приемля и я з ы ч е с к о е начало.

И дальше. У Христа два изображения: одно — грозное, жестокое; другое — кроткое, тихое, доброго пастыря. В священной роще находятся две святыни: храм Аполлона и христианская часовня. Юлиана-язычника сопровождает в военных походах жена-христианка, девственница Елена. Пути свои они совершают рядом, одновременно, но в диаметрально противоположных направлениях. От ступени к ступени, все ниже и ниже, идет он к своему идеалу, к своей земной правде — к Антихристу; она же все выше и выше — к Христу. Как пушкинская Мария из "Бахчисарайского фонтана", живет она в отдаленном углу мрачного замка, точно схимница в келье. "И мнится, что поселился там некто неземной". В ней — живой укор, живое упоминание о кротком облике Того, с Кем бороться призван Юлиан. На предпоследней ступени они сходятся. Тогда автор заставляет Юлиана осквернить ее девственное ложе и тем самым надругаться над побежденным Галилеянином.

По воле же автора Елена умирает, то есть осуществляется ее правда, ее стремление к Богу — как раз в тот самый момент, когда утверждение личности Юлианом — противоположная, земная правда — тоже достигает своего апогея: войско вручает ему власть над всей Римской империей. В эту торжественную минуту осуществления двух противоположных правд происходит символическая встреча представителей обеих церквей: к Юлиану направляется языческий жрец, к Елене — епископ со Святыми Дарами. И т. д., и т. д. Я взял первопопавшиеся примеры. Их множество. Вся первая часть так построена — целая сеть антитез, умышленных совпадений, как deus ex machina[1], появляющихся каждый раз, когда Мережковскому нужно что-нибудь доказать; а он, повторяю, все время только и делает, что доказывает.

Это по части плана, композиции произведения. А вот несколько иллюстраций другого порядка: насколько не свободны его герои не только в целом, но и в каждый данный момент своей жизни, насколько они не живут, не действуют, а только говорят, разными голосами произносят заветные мысли самого Мережковского. Я беру взаимоотношения Юлиана и Арсинои, в данном случае как исключительно характерные. Они противостоят друг другу, равносильные, оба в высшей степени одаренные. Он — воплощение мудрости, силы и стремительной воли; она же — помимо этих качеств — еще и чистой эллинской красоты. Оба жаждут невозможного, крайности пределов. Две души, одна в другой, как в зеркале, находящие свое отражение, в равной мере близкие и далекие. По себе, по своим переживаниям, по своей собственной трагедии, чувствует каждый из них, что происходит в "святая святых" другого, угадывая самые сокровенные его мысли и желания. Отсюда должна была вытекать крайняя напряженность их взаимного притяжения и отталкивания, отсюда же тесная переплетенность их судеб. Казалось бы, вот где сложный узел самых запутанных, самых острых человеческих переживаний, вот где можно было бы развернуть глубочайшую картину внутренней душевной жизни. В таких случаях нередко даже посредственные художники заражаются эмоциями созданных ими образов, находят в себе посильную искренность для более или менее верной передачи их переживаний. Но у Мережковского как бы иные цели. Помимо того, что тут сказывается его фатальное: "хочет да не может" по отношению к людям и к их переживаниям, — если б Мережковский даже "мог", был бы в состоянии "любовью" постигать и рисовать их внутренний мир, то это для него было бы, пожалуй, не более как досадное отступление, излишний балласт, который может только затруднить, задержать полет его основной идеи. И он заранее убивает в них, в этих центральных героях, все живое, расплющивает их души по плоской и ровной поверхности, превращает их именно в носителей отвлеченных идей. Здесь убийственнее, чем где бы то ни было, сказывается власть его разума, абсолютность его победы над "сердцем".

Три встречи устраивает Мережковский Юлиану и Арсиное. В первый раз они сходятся перед самым началом действий, на

[1] Бог из машины, неожиданно *(лат.)*.

пороге открывающихся событий, когда, словом, автору нужно осветить светом своей идеи пока лишь стремления, замыслы Юлиана; во второй раз — когда часть пути уж пройдена, устранены все препятствия, и Юлиан хочет уже приступить к творческой работе, к осуществлению своих грандиозных планов о возрождении эллинизма, и, наконец, в третий раз в лагере, во время персидского похода, когда вся жизнь Юлиана уже позади и в результате одни лишь разбитые иллюзии.

Но близкие по авторскому замыслу, какие чужие они на деле! Начиненные мыслями, идеями, какие неестественные они как люди; какие беспомощные в выражении обычных человеческих переживаний, близких и понятных нам чувств! Диалог, пожалуй, самая трудная, самая скользкая, но и в то же время самая соблазнительная, наиболее ценная форма. Это своего рода пробный камень для художника. Чем художник глубже, чем лучше знает таинственные законы человеческой души, чем острее его взор, тем охотнее он пользуется им, и тем ценнее результаты. Нужно уметь улавливать какие-то внутренние зацепки между людьми, знать невидимые нити, их связующие, — знать всю сложность, всю спутанность человеческих переживаний, что возникают на почве взаимных отношений людей, чтобы удачно пользоваться диалогом. Великое ли познание от великой любви, как говорит апостол Павел, или, наоборот, великая ли любовь от великого познания, как думает Леонардо да Винчи, — одно мы знаем: по отношению к человеческой душе любовь и познание приходят вместе, без первой немыслимо второе. Но любовь меньше всего рациональна; в сфере, которая победно поглотила самого автора, сковала его сердце, — в сфере рассудочной, она теряет весь свой аромат, разлагается, перестает быть любовью.

Каждый раз, по мановению авторской руки, Юлиан и Арсиноя сходятся для того, чтобы выкладывать друг перед другом свои очень умные мысли. Говорят они их, точно заученный урок, по очереди: сначала один говорит, затем другая. Во время первой встречи они оба находятся на одном полюсе, близко к нижней бездне, и, заключая союз между собою, оба пространно восхваляют эллинскую мудрость, иллюстрируя свою речь умными выдержками из книг, ссылками на знаменитых мужей древности. Во второй раз они уже на разных позициях: он длинно и бесстрастно, довольно-таки скучновато рассуждает, по Раскольникову, о великости земной правды, о крайнем утверждении своего "я", о власти над другими; она же, по "Подростку", что ли, — о высшем освобождении, о власти над собою. Здесь Юлиан в зените своей славы и активность за ним. В третий раз он, уже побежденный, чувствует свою гибель, и тогда уже Арсиноя приходит к нему со своей правдой. И опять то же самое: говорят много, длинно и скучно. Для видимости они как будто перебивают друг друга — это автор пытается перейти на диалог, но крайне неудачно — и когда оба кончают свои умные м о н о л о г и, им вдвоем уже больше нечего делать, и они сейчас же расходятся. Правда, эти сцены встречи самые неудачные в романе, но тем характернее они для нас, тем доказательнее делают наше основное положение: там, где у других художников высшая напряженность жизни, у Мережковского скука и вялость. Может быть, сам чувствуя это, Мережковский каждый раз, как бы спохватившись, вдруг начинает оживлять диалог: заставляет говорящих волноваться, меняться в лице, бледнеть, краснеть, сводить и разводить им руки в минуты отчаяния или бурной радости; вкладывает в их уста громкие слова, пышные фразы, — но уж лучше бы не пробовал: невольно вспоминается Марлинский или Кукольник. Впрочем, к чести Мережковского надо сказать, что таких фальшивых мест у него немного — в эпосе, конечно. Он знает свой недостаток и охотнее пользуется ровным, спокойным, несколько однообразным, холодным тоном, точно протоколирует что-то или, вернее, доказывает теорему.

Я позволю себе остановиться, для подкрепления своих выводов, еще хоть на второй части трилогии, которую иные считают самой удачной. На последних страницах "Юлиана" вещая Кассандра — Арсиноя пророчествует о грядущих веках человечества, предсказывает эпоху "возрождения". Почему она? Почему именно на ее долю выпало великое счастье предвидения будущего? Почему это только ей одной удалось проделать в жизни весь путь до конца: от "нижней к верхней бездне" и обратно? Была язычницей и утверждала свою плоть, потом стала христианкой и умерщвляла ее. Но как здесь, так и там не нашла полной правды, и из монашеской кельи снова вер-

нулась к жизни, просветленная, с чаянием грядущего синтеза. Он придет — будущий сверхчеловек и примирит в себе обе правды: земную и небесную, Христа и Антихриста, Богочеловеческое и Человекобожеское. Он будет "неумолим и страшен, как Митра-Дионис во славе и силе своей, милосерд и кроток, как Иисус Галилеянин". Пророчество это символизируется следующим совпадением: мальчик-пастух заиграл на флейте вечерний гимн богу Пану, и в ту же самую минуту послышалось тихое торжественное пение вечерней молитвы старцев-отшельников. Звуки смешались: гимн и молитва слились воедино. Так намечает автор переход ко второй части трилогии, к "Воскресшим богам". И сбылось пророчество Кассандры — Арсинои. Пришла та пора, когда стали "откапывать святые кости Эллады, обломки божественного мрамора, и молиться и плакать над ними; начали отыскивать в могилах истлевшие страницы античных книг и, как дети, разбирать по складам древние сказания Гомера, мудрость Платона". Пришла эпоха "возрождения", и Эллада в первый раз воскресла для синтеза.

Есть чрезвычайно много общего в фоне, в доминирующем настроении автора, между "Леонардо да Винчи" и "Юлианом Отступником". Снова — в отражение еще большего влияния Ницше с его аморальностью, культом аристократизма — обычное противопоставление единиц, героев, пребывающих "по ту сторону добра и зла", глупой, тупой и рабской толпе. Снова на долю героев выпадает почетная роль единственных творцов жизни, а массе — покорно подставлять спины под удары господских бичей, быстро менять свои легковерные настроения, восторженно-шумно приветствовать, в качестве своего избранника, победителя последнего дня. События сменяются событиями. Сегодня правит Миланом сентиментальный, но жестокий похититель чужого престола герцог Моро, завтра обращает его в бегство сильный тиран Цезарь Борджиа, который, в свою очередь, также очень скоро изгоняется третьим. И долго и подробно описывается жизнь при их дворе: охоты, пиры, кутежи, казни, измены, легкомысленные похождения мужчин и женщин — все проходит перед читателем.

Но это лишь внешний слой жизни. Под ним течет другая струя, не менее бурная. Она и в религии, и в искусствах, и в науке, и в обычном житейском быту. Горят костры инквизиции; на них сжигаются упорные скептики, ведьмы, летящие на шабаш, и поганые идолы — статуи олимпийских богов, выкопанных из недр земли. Но одновременно с этим созидаются новые совершенные произведения искусства на те же античные темы, воздвигаются новые статуи руками таких гениев, как Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Черная магия, добывание жизненного эликсира при помощи чудесной алхимии — и тут же великие научные открытия и изобретения, имеющие вечную, всемирную ценность. И так во всем. Все смешалось, зашаталось, тронулось и пришло в необычайное движение. Повеял дух возрождения, дух античности, культа жизни, начала крайнего утверждения своего "я" — и в этом великое значение этой чрезвычайно напряженной эпохи.

Но, как она ни пленяет Мережковского, он все-таки остается верным себе; и здесь ему все нужно и важно лишь постольку, поскольку оно уложится в определенную схему, сумеет оправдать его излюбленную идею. И снова получается, прежде всего, отражение борьбы не только двух правд, двух полюсов в мировой жизни, но и взаимнопротивоположных начал в его собственной душе. Вот увидел он на этом великом моменте новой истории сияние лучей своей святой отчизны, единственного смысла в жизни, аполлоновского начала. И хороши и вдохновенны те главы, где говорится о дивных обломках белого чистого мрамора, о белой "Дияволице, воскресшей Венере, о глубоком претворении, в живописи и скульптуре Ренессанса, античного духа". "Это личный праздник Мережковского, личное его возрождение"[1]. Но еще сильнее власть разума, и снова он требует от него тех же прежних, широких логических обобщений; и померкли лучи, кончился праздник. Мережковскому ведь кажется, что "Возрождение не удалось: черное воронье, хищная стая галилейская, снова набросилась на белое тело возрожденной Эллады и вторично его расклевала". Гибнут сокровища древности на костре, зажженном маленькими инквизиторами, гибнут и лучшие творения Леонардо, созданные в духе античности.

[1]Эту мысль о л и ч н о й как бы заинтересованности Мережковского в "эпохе Возрождения" высказывает Б. Грифцов. Слова в кавычках здесь и ниже — его.

Время от времени прорывается еще глубокое чувство грусти сквозь густую сеть сплетенных рассудком антитез и оставляет в читателе неизгладимое впечатление истинного лиризма. Но вскоре и это чувство гаснет, тон делается ровным, спокойным и холодным: опять нарочитость, надуманность, тенденциозность, опять все подчинено тому, что требуется доказать, — покорно воле автора, у которого имеются свои личные, искусству абсолютно посторонние цели. Так почти всюду художество подавляется философствованием.

Массы и отдельные личности-герои. Масса — стихия еще не тронутая; в ней в более или менее одинаковой пропорции смешаны, но не слиты воедино оба начала: христианское и языческое; свет сознания еще не коснулся ее, еще не провел между этими началами ясной разделяющей грани. Танец вокруг очистительного костра, зажженного во имя Иисуса, незаметно для нее самой, для массы, переходит в языческое радение, в настоящую вакханалию. Добро, любовь к другим самым причудливым образом смешиваются со злом, с любовью к себе, с разгулом злых и грубых инстинктов.

В отдельных лицах, в центральных фигурах тоже находятся в смешении оба эти начала, но все же в каждой из них намечается или резкий уклон в одну какую-нибудь сторону, или упорное стремление к примирению, к совмещению обоих начал. Так, Цезарь Борджиа или Макиавелли — больше язычники, Савонарола или монах Бенедета — христиане, а такие, как ученик Леонардо, Джиовани, — вечные мученики этой внутренней раздвоенности. Если представить отношение людей к Богу — как представляет себе в одном месте Пьер Безухов — в виде безграничного количества капель, стремящихся из центра, в котором Бог, на поверхность шара, где каждая из них хочет расшириться до последних своих пределов, но не для того, чтобы "в наибольших размерах Его отражать", а чтобы сравниться с Ним, согласно воле Умного Духа — Антихриста, то во второй части трилогии Мережковского масса как бы посредине этого пути, а отдельные лица ближе то к одному, то к другому пункту. Один только Леонардо ухитряется как-то одновременно быть в обеих точках, в одно мгновение проделывая весь путь между ними, а потому все знает, все понимает и все прощает. Отсюда и весь незатейливый план произведения.

Нужно показать, что возможен синтез, и его воплощает Леонардо. Такова задача. Как же ее решить, каким методом? Очень просто. Путем отрицательных параллелизмов: Леонардо не как все. Люди обыкновенно так поступают, то-то делают, а он — иначе. Тут в развитии действий не нужно никакого единства, никакой органической последовательности. События могут быть размещены в любом порядке, хотя бы в хронологическом; важно только одно: чтобы каждый раз, как deus ex machina, появлялся Леонардо и им противостоял. И в этом уже огромный недостаток романа, вытекающий именно из нарочитости, надуманности Мережковского. Вот перед вами настоящее волнующееся море, пестрый калейдоскоп всевозможных течений и событий из самых разнообразных областей. Здесь и политика, и наука, и алхимия, и черная магия, и разные искусства, и религия — словом, все, где и в чем только ни проявлялась тогда живая человеческая душа. Но существует ли между ними доподлинная органическая связь — не в жизни, конечно, а в романе? Нужны ли они все для движения действия вперед, для естественного хода событий? Ответ может быть только отрицательный. Это отдельные эпизоды, ничем между собою не связанные, главы, может быть, занимательно написанные, но которые, однако, отнюдь не пострадают, если почему-либо переменишь их порядок и первая очутится на месте последней. Ибо, повторяю, они созданы только в качестве иллюстраций к главной мысли Мережковского, которую должен символизировать Леонардо.

Мыслимо примирение обоих начал; на вершинах человеческого творчества интуитивно ощущается, что "небо вверху, небо внизу", "все, что вверху, то и внизу"; познание и любовь сливаются воедино, постигается великая сущность "amoris fati"[1]. Леонардо и есть этот синтез. Доказательства? Вот перед вами сцена, где выкапывают из подземелья древних богов и богинь. Иные радуются, восторгаются вечной красотой, великим совершенством античного творчества. Для других они — поганые идолы, которые должны быть разбиты, уничтожены. Но все волнуются, переживают сильные эмоции. Один только Леонардо спокоен: он измеряет малейшие изгибы на теле

[1] "Покорности судьбе" *(лат.)*.

этих статуй, изучает на них светотени, разлагает искусство на геометрию. А он ли не любит, не восхищается? Он ли не участник в празднике возрождения? Конечно, вывод один: Леонардо — сверхчеловек, и для него законы несовместимости противоположных переживаний не писаны.

А вот перед вами другая сцена. Савонарола произносит пламенную проповедь о близкой кончине мира. Масса заражена безумным животным страхом; лица у всех искаженные; фанатизм достигает последних пределов. Ужасные вопли, истерические рыдания смешиваются в сплошном зверином реве. Нет сил устоять перед мучительным гипнозом толпы. Но Леонардо спокоен; он только наблюдает, изучает и зарисовывает эти безумные, искаженные лица. Но и это еще не верх бесстрастия. У Мережковского имеются еще гораздо более, как ему кажется, убедительные сцены. Армия маленьких инквизиторов-детей собрала все драгоценности древнего искусства, все статуи и картины и нового времени, созданные на античные темы, из них сложила костер и подожгла. На самом верху очутилось дивное произведение Леонардо — его любимая картина "Леда". Что может быть горестнее для творца, чем гибель его творения? Но Леонардо и здесь спокоен и бесстрастен. Или следующее. Французский король проходит через Италию. На площади, где стояла статуя Леонардо, расположились солдаты. Играя, они стреляют в статую и разрушают ее. У Леонардо была возможность предотвратить гибель и этого любимого произведения: ему нужно было сказать только слово, но он его не сказал — в жизни он беспомощен, как всякий, кто не от мира сего.

Леонардо вне политики или партий, вне обычных житейских интересов, обычных людских треволнений. Это тоже, конечно, по Ницше. Ему абсолютно безразлично, кому служить своим гением, для чего и для кого создавать. Вот он на службе у герцога Моро. Творить и великое и малое, и полезное и вредное, — не все ли равно, лишь бы творить. Моро сменяет Цезарь Борджиа; он и ему служит с той же верностью, с той же беззаветностью. Цезарю хочется завоевать родину Леонардо, Флорентийскую республику; он ему и в этом помогает. Зовет его на службу отец Цезаря, грешный папа Борджиа, после него французский король — он и от них не отказывается. И в самом деле не все ли равно, где и в чем искать отражения лика Primo Motore — неумолимых законов природы, божественной необходимости, которая сливается для него с божественной любовью? Sub specie aeterni[1] воспринимает Леонардо все в жизни, и, конечно, с этой точки зрения отдаленный грохот орудий и тихий лепет вечернего ветерка равнозначны.

То же с нашими категориями этического и эстетического характера. Для Леонардо не существует наших обычных делений на высокое и низкое, красивое и безобразное, доброе и злое. Предполагается заранее, что он единственный вмещает в своей душе обе правды, примирив все противоречия, сняв все наши антитезы, отменив наши "человеческие, слишком человеческие" ценности. Чтобы это проиллюстрировать, тоже, конечно, нужно придумать целый ряд эпизодов. И вот посвящаются целые главы тому, как Леонардо ухитряется одновременно и с одинаковым увлечением и благоговением — опять-таки перед тем же ликом Primo Motore — рисовать божественных мадонн и отвратительных, безобразных старух; наблюдает за игрой невинных жизнерадостных детей и за гнусными ужимками грязных уродов-карликов; заканчивает Лик Христа на знаменитой картине "Тайная Вечеря" и устраивает Дионисово Ухо в замке жестокого властелина; разрабатывает проект оросительных каналов для превращения пустыни в цветущую долину и готовит модели дальнобойных орудий — и т. д. Так, в сущности, и написан весь роман. Из этих и им подобных отдельных эпизодов и составлена эта огромная двухтомная книга, и если есть между ними какая-нибудь связь, то лишь постольку, поскольку все они должны иллюстрировать черты одного и того же человека; не претворять и не воплощать их, а именно иллюстрировать — и почти всегда по контрасту. Это какая-то огромная, беспредельная антитеза: жизнь, как она есть, со всеми своими страстями, тревогами, печалями и радостями, со всем богатством и разнообразием живых эмоций — и Леонардо. И эта большая антитеза распадается на множество меньших, частных антитез: политика и Леонардо, религия и Леонардо, живопись и Леонардо, наука и Леонардо — и т. д. Первые члены антитезы живут сами по себе, но им всем противостоит одна и та же личность — и в этом их единственная связь.

[1] С точки зрения вечности *(лат.)*.

Около Леонардо группируются ученики. Одни его любят, другие ненавидят, третьи его боятся, но понимать его никто не понимает. Это тоже нужно для оттенения синтетической всеобъемлемости его души. Вот, например, Джиовани Бельтрафио, более других пострадавший от соприкосновения с ним. Мережковский навязывает ему роль вечного спутника Леонардо. И понятно почему. Сразу выясняется сущность синтеза на разительном контрасте, как они оба воспринимают окружающую жизнь: Джиовани благодаря своей раздвоенности, неспособности вмещать в своей душе обе правды, постоянно волнуется, колеблется, страдает, мучится, Леонардо же величаво спокоен и бесстрастен.

О, Небо, дай мне быть прекрасным,
К земле сходящим с высоты,
И лучезарным, и бесстрастным,
И всеобъемлющим, как Ты...

Так молит Мережковский в одном из своих стихотворений. Таким именно бесстрастным, к земле сходящим с высоты представил он Леонардо. В дневнике Джиовани Бельтрафио есть следующая запись со слов учителя: "Мастер, у которого руки узловатые, костлявые, охотно изображает людей с такими же узловатыми, костлявыми руками, и это повторяется для каждой части тела, ибо всякому человеку нравятся лица и тела, сходные с его собственным лицом и телом". Этот закон, по-видимому, еще правильнее для души: всякому человеку нравится душа, сходная с его собственной душой. Взял Мережковский свои собственные черты: свою исключительную способность к созерцанию, свое бесстрастие, свою рассудочность, сгустил их, усилил до крайних степеней, до сверхъестественных размеров, возвел их в апофеоз, в идеал — и получился образ Леонардо. Одинокая вечерняя звезда на далеком небе — вот символ, данный ему Мережковским. Он тоже одинокий, далекий, слишком рано спустившийся к земле с высоты. Мережковскому кажется, что в нем живой синтез, слияние в гармонии всех антитез. На самом же деле только смешение, механическое их соединение. Просто автор убил в нем живую человеческую душу, заморозив ее на той беспредельной высоте, где царит "великая божественная тишина", — превратил его в мертвую машину, проделывающую самые противоположные вещи, произносящую логически абсолютно непримиримые мысли — и думает, что это синтез.

Леонардо величаво спокоен. В сущности, ему не к чему стремиться: он — идеальное претворение высшей идеи Мережковского. Зато другие, как Джиовани, всегда мечутся, всегда — в стремлении. По указанию автора, они постоянно путешествуют из одной бездны в другую, от Христа к Антихристу, от Бога к Диаволу, от крайнего отрицания личности к крайнему ее утверждению и, конечно, по начертанному плану, ad majorem gloriam главной идеи Мережковского.

Впрочем, в Леонардо все-таки имеются живые человеческие черты, но они появляются в конце произведения и именно тогда, когда он уже перестает быть символом. Мережковский опять как бы спохватился, понял что ли, что его Леонардо не более как призрак, пустая аллегория, и он отступил от своей схемы и наделил его своей скорбью, своей неутолимой жаждой любви, людской близости, своим одиночеством и — здесь эта черта уже ярко сказывается — своим страхом перед концом, перед смертью. И как там, где Мережковский рисует неудачу возрождения, гибель драгоценной для него красоты, единственного смысла его в жизни, так и здесь он действительно освобождается порою от самого себя, от власти своих схем и созидает художественные страницы. Но это уже не Леонардо, а слабый, немощный, одинокий, страдающий человек, как все. Впрочем, Мережковский и тут не выдерживает долго. Уже носятся перед нами контуры последней части трилогии: "Петр и Алексей", уже постиг он свою новую истину, что "соединение Христа с Антихристом — кощунственная ложь, а правда в царстве Третьего Завета, во Втором Пришествии, предвещанном Иоанном, сыном Громовым". И как тут не соблазниться Леонардо? Как не устроить встречу ему с кем-нибудь из русских, сблизить последнее русское возрождение, которое д о л ж н о быть, с тем, которое б ы л о? И снова тускнеют чувства, замирает жизнь сердца, и длинно и вяло рассказывается о некоем русском иконописце Евтихии, очутившемся в русском посольстве при дворе французского короля, об его иконах, которые должны были поразить Леонардо своим сходством с его замыслами, о том, как Евтихий рисовал их, какими примитивными средствами пользовался и как, однако, проникал бессознательно в какие-то бездны.

В "Петре и Алексее" Мережковский еще ниже спустился с высот художественного творчества — сразу на несколько ступеней. Здесь нет даже и тех невольных светлых прорывов, которые были еще в предыдущих частях; тут все заранее размерено, рассчитано, одно к другому подогнано, точно он обо всем справлялся, подобно Евтихию, в каком-то "Подлиннике, единственно верном источнике изящного познания истинных образов". Петр — властный герой, грозный Митра-Дионис, противостоящий народу; Алексей — кроток и милосерд, как Иисус Галилеянин, и весь в народе и с народом, который отожествляется с телом Христовым, с Церковью. Трагедия между отцом и сыном — есть трагедия полярности Плоти и Духа. Пока Плоть сильнее, и Петр побеждает; но в грядущем, в царстве Иоанна, сына Громова, Плоть и Дух сольются воедино, Плоть станет святой, духовной. Это уже предчувствует Алексей, к которому пред самой смертью является св. Иоанн в образе светлого старика. Об этом же было видение и Тихону, выходцу из народа, который, подобно Джиовани из "Воскресших богов", тоже всю жизнь свою терпит муки раздвоения, мечется, ищет абсолютной правды, колеблется между обеими безднами: в данном случае, главным образом, между наукой и религией, пристает к самым разнообразным сектам и толкам и нигде не находит успокоения. Так уже ясно проводится идея Третьего Завета, третьего и последнего откровения Св. Духа, которое должно объединить, слить воедино оба прежние откровения: Бога-Отца и Бога-Сына. В Петре — черты грозного Бога Саваофа; в Алексее — любовь и всепрощение Сына, и в этом его близость с русским народом-богоносцем, который, кроме того, еще бессознательно исповедует религию Мережковского, религию конца.

В таком же духе, и с той же проповеднической целью, и так же надуманно и размеренно написаны первые две части из второй трилогии — "Павел I", "Александр I" и "Декабристы" (последних еще нет в печати), которые исследуют борьбу этих же двух начал: правды земной и правды небесной в ее отношении к будущим судьбам России. Нет никакой надобности остановиться на них. Знакомые с писаниями Мережковского знают, что последние его художественные произведения гораздо хуже первых, что в них еще сильнее, ярче проявляются выше отмеченные нами коренные его дефекты.

Но исчерпывается ли на этом наша оценка? Имеем ли мы право произнести окончательный суровый приговор над его эпосом? Или сказать, вместе с большинством, еще суровее: Мережковский — не художник? Я уже не говорю о тех истинно вдохновенных страницах, где Мережковский рисует гибель Эллады, грустит о разрушенных храмах, поверженных статуях; или о тех, проникнутых невольно пробивающимся глубоким чувством ненависти, где он описывает нелепые по своей бессмысленности, жестокие по своим результатам вселенские соборы. Не говорю также и про те главы, которые посвящены закату жизни Леонардо, его томлениям перед столь пугавшим его концом, — здесь, повторяю, Мережковский сказался истинным художником, сумевшим заразить нас остротой и болью своих переживаний. Но, если даже взять его первую трилогию в целом со всей ее геометрической планомерностью, тенденциозностью, надуманностью — нужно ли, смеем ли мы ее отвергнуть как произведение безусловно антихудожественное? И тут прежде всего приходит на ум такая мысль. Эпос — это область, где законнее всего стремление художника сделать "интимное всеобщим", где громоздкость композиции, широта картины, сложность плана требуют ясности созерцания, требуют напряженной работы именно холодной мысли, разума. Не действуют ли в нем, в эпосе, еще и другие законы эстетики, совсем не похожие на те, что в лирике? Не получаем ли мы там какие-то своеобразные эмоции, в чем-то и чем-то напоминающие правильность линии, прелесть симметричности в архитектуре? И в этом смысле, в самом деле, в каждом *совершенном* эпическом произведении, как, например, "Война и мир", имеется, безусловно, кое-что из эстетики геометрии. Мы, может быть, ясно не сознаем этого — тому мешают, пожалуй, глубина и яркость отдельных образов, богатство самых сложных, самых запутанных, и *рациональных* человеческих переживаний: они-то и пленяют нас прелестью тайны, делающейся явной, властно приковывая к себе, к своей иррациональности, все наше внимание, — но смутно мы все же чувствуем эту эстетику геометрии. Может быть, в этом и кроется одна из причин удивительного спокойствия, тишины что ли, у Толстого и необычайной встревоженности у Достоевского: у него она — эта эстетика геометрии — безусловно отсутствует.

Так вот: когда читаешь трилогию Мережковского, эти мысли неустанно преследуют вас. Да, верно: часто останавливаешься на страницах его романов с возмущением: "Нет, неправда! Люди совсем иначе переживают вещи; какое-то мертвенное бесстрастие — стынешь от холода; сочинено, явная надуманность". Все это так. Но почему-то, вопреки всем этим вопиющим недостаткам, вы ловите себя на том, что в целом осталось впечатление какой-то значительности, своеобразной красоты, суровой строгости. Тут именно что-то напоминает красоту архитектуры, красоту правильных линий. Правда, эта красота слишком спокойная, бесстрастная — опять-таки умственная, рассудочная, что ли. Но все же красота, а не одна только красивость.

И еще спрашиваешь себя вот о чем: несомненно, Мережковский часто грубо нарушает самые элементарные требования правдоподобия; его бесплотные символы нередко перестают даже быть символами, превращаются в простые аллегории; неужели он сам этого не замечает? неужели не видит, не чувствует всю ложь, всю неестественность многих своих сцен, ну хотя бы таких, как нападение толпы на дом Леонардо и состояние последнего при этом: чернь неистово вопит, от ударов топора дрожат стены — вот сейчас ворвется она и все уничтожит, а он себе сидит спокойно и бесстрастно заносит в свой дневник слова: "О, дивная справедливость твоя, первый Двигатель! Так все благо, все от тебя..."? А ведь они не редки; таких сцен надуманных, сочиненных ad hoc[1], для того чтобы сыграть роль надписи: "Се есть лев, а не собака", у Мережковского, увы, слишком много. В чужом глазу и сучок увидит, а в своем и бревна не заметит. И вот является мысль, не сознательно ли Мережковский пренебрегает правдоподобием? Не хочет ли он взывать к воображению читателя: пусть тот сам заполнит содержанием незатейливые намеки, добавит то, что умышленно упущено автором (было же одно время такое течение, в особенности в области театра). Мережковский, конечно, мог пойти здесь по линии наименьшего сопротивления, повинуясь в большинстве случаев силе своей рациональности: благо некогда казалось, что эта линия не только не противоречит заветам символизма, но непосредственно вытекает из него, намеренно оправдывается им. Это, само собой разумеется, Мережковского не оправдает; скорее даже наоборот: усугубляет его вину перед собой и перед читателем, но зато еще больше должно предостеречь нас от окончательного сурового приговора над ним как над художником: в некоторых самых грубых своих погрешностях он мог быть, благодаря своеобразному отражению известных литературных течений, и ниже своего дарования.

В специфических особенностях душевной организации Мережковского его слабость, но там же и его своеобразная сила. Именно потому, что он такой ярко выраженный рационалист, что он всюду замечает одно только общее, прекрасно укладывающееся в схемы, но не видит тех частностей, тех ярких выпуклостей, тех тонких нюансов и деталей, которые присущи всему индивидуальному, единый раз бывающему, — именно поэтому он так хорошо умеет "освещать эпоху, ясно улавливает ее противоречивые течения, полностью выявляя тот круг идей, около которых и ведется ожесточенная борьба". "Сопоставлять же и критиковать идеи, разбирать их источники, исходные пункты прошедших и грядущих, умственных и нравственных переворотов" — такого рода творчество, если оно уж совершается в форме романа, может быть, и нуждается в ясной и очень несложной композиции, и это тоже несколько оправдывает известную скупость эмоциональных красок[2].

Остается еще вопрос об идейном содержании трилогии, о мировоззрении, которое и двинуло Мережковского на освещение жизни этих отдаленных веков человеческой истории. Об этом мировоззрении потом, в следующих главах; здесь же пока нужно сказать следующее: пусть многие с ним не соглашаются; пусть спорят по существу с такого рода пониманием истории, но оно захватывает читателя. Это потому, что редко кто обладает таким искусством, как Мережковский, приближать к нам даль магической старины, отожествлять чаяния, тревоги, мысли и чувства самых различных эпох с нашими, современ-

[1] Со специальной целью *(лат.)*.

[2] На этих соображениях можно было бы остановиться подольше, углубить их, но пусть это делают те, кто стоят на точке зрения первой из указанных нами (в конце первой главы) двух правд, двух возможных отношений к творчеству Мережковского. Я же только рисую его облик и лишь попутно оцениваю его как писателя.

ными. И надо сказать правду — Мережковский умеет быть убедительным. Для этого в его арсенале достаточно фактов, цитат из всевозможных областей: истории, археологии, схоластики, старинной живописи, дневников, и он очень искусно пользуется ими. Берет он только самые яркие моменты в истории мира. Между ними вековые прорывы — промежутки. Мы присутствуем в романах Мережковского всегда при разгаре или у разрешения кризиса, но не видим процесса его нарастания. И все же ясна историческая перспектива, и мы сами как будто пополняем подземную кропотливую работу невидимых стихийных сил. А затем если снять с основной точки зрения Мережковского ее мистический налет — и это легко сделать, ибо мистицизм, как мы увидим ниже, Мережковскому очень мало свойствен, — то его нанизывание мировых событий на ариаднину нить борьбы двух начал: индивидуального и общего или, как он их называет, языческого и христианского, телесного и духовного, должно казаться нам традиционно близким. За такое толкование — половина, по крайней мере, истории русской мысли, и есть, конечно, основание думать — наиболее творческой, наиболее оригинальной, наиболее русской. Mutatis mutandis[1] эта философия истории имеется в более или менее выявленном виде не только у славянофилов, у Достоевского, у Толстого, отчасти даже и у Владимира Соловьева, но и у некоторых западников. Не говорю уже про Герцена — тот уж прямо взглянул на Запад глазами завзятого славянофила, но даже и Белинский не так уж был далек от нее: признавал же он в последние годы своей жизни, что развитие Европы шло по линии личного начала, а России — по линии общего (см. статьи "Русская литература" за 1846 и 1847 гг.) близко — по д у х у, по концепции своей — Мережковский подходит также к Чаадаеву: к нему, может быть, ближе, чем к кому бы то ни было.

IV

Духовный облик Мережковского успел уже определиться перед нами с достаточной ясностью. Слаба его эмоциональность; он болеет "болезнью культуры" — "бессилием желать и любить", "каменением сердца", неспособностью вчувствоваться в переживания окружающих. Отсюда его "подполье", его сугубое одиночество, на преодоление которого он тратит всю свою жизнь, — это мы узнали из его лирики. Уже там, в соответствии, намечалась нами главная черта Мережковского, она же причина всех его бед — его рационализм, его невольное стремление к абстрактным схемам, к широким холодным обобщениям, отвлеченным идеям, в корне убивающим все живое, индивидуальное. Его рассудочность очень ярко сказалась в эпосе, как в отрицательных, так и положительных его сторонах. Особо пришлось выделить одну только сферу переживаний, в которой ему даны были миги истинной радости, чувство блаженства от переживания доподлинно трансцендентного, — это ясное аполлоновское начало, созерцание красоты. Оно открылось ему в античности, в Элладе, в скульптурности холодного, чистого мрамора. Но Эллада оказалась в прошлом; в эпоху Ренессанса она вторично погибла — возрождение не удалось. Так чувствовал Мережковский, по крайней мере, в д у ш е с в о е й: разум и эту сферу победил, отвлеченные идеи обескрылили его тяготение к чистому созерцанию. В эпосе это отразилось в чувстве непроходимой грусти, которой обвеяны лучшие главы его трилогии. Так напрашивается в последнем итоге следующая краткая схема: в основе "подполье", глубокое одиночество; нужен выход; он намечался — д о п о д л и н н ы й — в сторону эллинизма, п р и з р а ч н ы й — в области отвлеченного философствования. Рассудочность, создав "подполье" Мережковского, осилила его первый выход, но не дала взамен никакого спасения. Отсюда и его трагедия, длящаяся и по сию пору. Нам остается теперь перейти к критическим работам: они наложат последний штрих на портрет Мережковского, лишний раз подтвердят наши выводы.

Критика занимает в писаниях Мережковского едва ли не первое место. Казалось бы, на основании вышесказанного, что она-то и должна вполне отвечать его дарованиям, быть той сферой, где он сильнее и ярче всего воплощается. И в самом деле — тут излишняя сознательность, интенсивная работа разума, даже несколько в ущерб чувству, "святой наивности", вовсе не вредна, если, конечно, критик не претендует на роль "сверххудожника", если его цель исследовать, познавать, приближаясь что ли, по духу, к научности, а не подносить читателю свои личные отклики, ни для кого не

[1] С необходимыми изменениями *(лат.)*.

обязательные собственные впечатления. Правда, у критика должно быть большое чутье к прекрасному — то, что мы разумеем под способностью "созерцать красоту", он должен знать также и технику писания.

Но эти качества, безусловно, имеются у Мережковского. И он действительно время от времени проявлялся и проявляется как один из самых тонких, самых проницательных критиков наших дней. Но это все-таки только время от времени: в прежние годы чаще, в последние все реже и реже. Коренной дефект Мережковского-критика — его крайняя заинтересованность, крайний субъективизм, и опять тот же уродливо-выпуклый рационализм, лишающий его возможности сливаться всецело с чужим миром, с "я" другого, обескрыливает и его критическое дарование. Там, где он говорит о художественных приемах писателя, разбирает его с чисто эстетической стороны — словом, когда проявляется его редкий созерцательный дар, там анализ Мережковского удачен, умен, меток, но стоит ему перейти к философии художника, к той метафизике, которая высказывается в его зыбких, эластичных образах, как он сейчас сходит с верного пути, перестает считаться с доподлинными фактами, с истинными взглядами писателя, тормошит, коверкает его — все с той же задней целью: построить при его помощи свою схему, доказать то, что нужно ему, Мережковскому, лично.

Возьмем, например, статью о Пушкине. Она писалась в лучшую пору жизни Мережковского, когда он только что приобщился к эллинскому миру, верил в возможность разрешения всех вопросов здесь на земле. Эта статья хороша. Анализ творчества Пушкина верен и глубок. Выводы тоже интересны и в свое время должны были казаться очень оригинальными. Пушкин — величайшее достижение в нашей литературе. Он всеобъемлющ, вневременен и внепространствен. Вся русская литература, в лице гениальнейших своих представителей, продолжает только его дело, движется по его пути, по вехам, им расставленным. Теперь все эти положения сделались для нас почти трюизмом. Но высказаны они были с наибольшей силой и наибольшей доказательностью именно Мережковским, и в этом уже одна из больших его заслуг перед нашей литературой.

И вот даже здесь, в этой статье, среди других критических работ Мережковского, быть может, самой бескорыстной, где первый этап его миросозерцания лишь намечен, борьба с призраком социализма и Толстым только начата — даже и здесь проявляется уже его страсть подходить к фактам всегда с какой-нибудь задней мыслью, проделывать, с ловкостью искусного акробата, всяческие головоломные фокусы над чужими цитатами, дабы как-нибудь использовать их в своих личных целях.

Критик начинает свою статью с восторженного дифирамба известным "Запискам Смирновой". "Во всякой другой литературе, — утверждает он, уже с той стремительностью и гиперболизмом, которые потом сделаются для него обычными, — они, эти записки, составили бы эпоху" — так верно и так полно воспроизводят они образ Пушкина в жизни, Пушкина, как человека. Правда, кто хоть мало-мальски знаком с Пушкинианой, знает цену этим "Запискам" и знает, что пользоваться ими можно только с величайшей осторожностью. Но ошибка, конечно, не грех. Можно было бы думать, после такого торжественного вступления, что критик сам-то, по крайней мере, будет часто пользоваться этой книгой. Оказывается, слишком мало. Да и вообще вся статья построена так, что автор мог бы смело обойтись без "Записок"; во всяком случае, то ценное, что Мережковскому действительно удалось сказать о Пушкине, с материалом Смирновой очень мало связано. Нужна же она была ему, по-видимому, совсем в иных целях. И кажется, вот в каких: ему хотелось как можно больнее задеть "либерально-народническую литературу", а для этого годится и Смирнова. Русская журналистика "мало выиграла со времен Булгарина" — как была варварской, так и осталась. В том, что книгу Смирновой не поняли, виновата только "проповедь таких критиков, как Добролюбов, Чернышевский, Писарев". Удар по Добролюбову и Чернышевскому и даже по Писареву книгой Смирновой не очень, конечно, ощутителен, но критику ведь нужен был только повод. И это уже весьма характерно для него: говорить "по поводу", использовать все для себя.

Впрочем, это, сравнительно, еще мелочь. А вот дальше. Обрисовав в общих чертах — метко и сильно — трагедию Пушкина, Мережковский между другими фактами уделяет очень много внимания пошлости тогдашней русской жизни и ее типичному представителю — тому же Булгарину.

Последний вырастает у него в грандиозный символ, пошлый дух которого витает над русской литературой в течение всего прошлого века. "Через 60 лет после смерти великий поэт оказался не по плечу своей родине, еще раз восторжествовал дух Булгарина, дух Писарева", "ибо оба эти духа родственнее друг другу, чем обыкновенно думают". Если дух Писарева равен духу Булгарина, а Чернышевский, Добролюбов и Писарев одного поля ягоды, то следует отсюда, что Булгарин им всем родной отец и они, дети, согласно Священному писанию, тоже виновны в грехе своего отца, в гибели Пушкина? Дальнейшие рассуждения вполне подтверждают этот вывод, который мы делаем за критика: "Пушкин был мученик в жизни и умер мученической смертью по вине культурного хамства, царившего в России" и, как уже сказано было им раньше об этом, царящего еще и по сию пору. Так цепляется у него одно за другим; скользкими намеками, недоговоренными мыслями втягивается в трагедию жизни и смерти Пушкина вся русская журналистика прошлого века и под зловещей тенью этой трагедии осуждается. Мы слишком хорошо знаем, где гнездилось это хамство, кто травил Пушкина и довел до катастрофы. Нельзя же думать, что Мережковский этого не знал, когда писал свою статью о Пушкине. Но что ему стоит возложить нравственную вину за кровь Пушкина на бедную "либеральную" журналистику или на демократию и даже 90-х годов? Вы думаете, что пламенный гнев Пушкина в стихотворении "Поэт и чернь" был направлен против истинных виновников трагедии его жизни и смерти? Отнюдь нет. Это он имел в виду совсем другое — именно идеалы демократии, "эту самую кощунственную из религий, большинство голосов", чуть ли не всеобщее избирательное право. Или его возглас: procul este profani[1], "подите прочь, какое дело поэту мирному до вас" — это был не более и не менее как пророческий суд над Толстым "с его полезными книжками и притчами для народа, с его нравоучительными рассказами". И такие фокусы проделываются в одной из лучших и — повторяю — самых бескорыстных работ Мережковского!

Но еще любопытнее в этом отношении его книга "Толстой и Достоевский", книга, безусловно, замечательная, почти единственная в нашей критической литературе. Не будет преувеличением, если скажу, что новейшие течения в области русской критики восходят именно к ней. Не мешай здесь другие причины, многие признали бы, должны были бы признать Мережковского своим учителем. До Мережковского, в самом деле, господствовали два метода в области критики: публицистический и "социологический". Первый совсем не причастен к литературе; второй, может быть, даже очень полезен и нужен в смысле выяснения влияний среды, взаимоотношений между писателем и обществом, но зато абсолютно беспомощен, когда дело касается последних глубин творчества, последней его тайны — индивидуальности художника. Мережковский же начинает с того, что устанавливает, в первую же голову, тесную органическую связь между личной жизнью писателя и его творчеством, проводя, таким образом, те соединяющие линии, те крепкие, хоть и невидимые, нити, что всегда существуют между конечной вершиной и конечным основанием: миропониманием и мироощущением. Здесь его анализ Толстого и Достоевского воистину прекрасен. Затем он еще раз подчеркивает, и очень сильно — чувствуется даже, что это его лейтмотив, — что в писаниях Пушкина весь узел нашей литературы, что в них начальное соединение, предшествующий синтез тех великих наших ценностей, которые у Толстого и Достоевского достигают наибольшей своей глубины. Это тоже очень хорошо. Тут, повторяем, целая философия истории литературы, сразу объясняющая, и весьма удовлетворительно, пути ее развития. Правда, нельзя вместе с Мережковским, если даже целиком принимаешь эту философию, заключать по ней о грядущих судьбах русской художественной мысли, или русской и даже всемирной жизни, но как схема она, во всяком случае, очень ярка.

Но что ценнее всего — это эстетический анализ творчества Достоевского и Толстого, в особенности последнего. Мережковский дает этот анализ мимоходом; у него на то свои причины: ему ведь нужно прояснение художественных приемов обоих писателей лишь для того, чтобы доказать, что первый — "тайновидец духа", а второй — "тайновидец плоти". Но для нас оно безразлично. Вывод может остаться за ним, нам важны только доводы. Это лучшие

[1]Прочь, непосвященные *(лат.)*.

страницы в книге, самые дорогие, может быть, самые плодотворные из всего, что написано Мережковским. Шаг за шагом, страница за страницей, произведение за произведением — вскрывает он те приемы, при помощи которых Толстой достигает своих тончайших художественных эффектов, заставляет нас верить самым неожиданным движениям человеческой души. Вот несколько из этих приемов, им вскрытых. "Толстой ассоциирует весь облик человеческий с одной какой-нибудь чертой, с одной яркой и резкой деталью". У маленькой княгини Волконской она — в верхней приподнятой губке с черными усиками; у княжны Марьи — в глазах и поступи; у Сперанского — в белых выхоленных руках; у Анны Карениной — в крепкой шее и вьющихся черных волосах; у Платона Каратаева — в круглости его тела и т. д., и т. д. "Толстой точен, прост и возможно краток, выбирая только немногие маленькие, никем не замечаемые, личные, особенные черты, приводя их не сразу, а постепенно одну за другою, распределяя по всему течению рассказа, вплетая в движение событий и живую ткань действий" — и сейчас же приводится множество примеров, ярких, убедительных. "Толстой замечает незаметное, слишком обыкновенное и при освещении сознанием, именно вследствие этой обыкновенности, кажущееся необычайным" — и это очень метко, прекрасно подмечено! И снова обилие иллюстраций, весьма убедительных. "Толстой различает неуловимейшие оттенки и особенности ощущений соответственно личности, полу, возрасту, воспитанию, сословию ощущающего... Чувственный(?) опыт его столь неисчерпаем, как будто он прожил сотни жизней в различных телах людей и животных..." Дальше идет анализ вкусовых и слуховых ощущений Толстого, синкретических его восприятий, временных, пространственных, — и всюду этот анализ одинаково тонок, верен и глубок.

И с каким восхищением Мережковский проделывает эту работу! Какой истинный восторг перед созерцаемым совершенством красоты чувствуется на этих редких страницах! Если верно, что любовь и ненависть где-то, в последних глубинах души человеческой, сплетены воедино, то именно по отношению к Толстому оба эти чувства достигли у Мережковского величайшего своего напряжения. Заразился он на момент величавой красотой творчества Толстого; она возбудила в нем прежнее, было уже побежденное, чувство трансцендентного, великое блаженство от полного и цельного проникновения в мир Эллады, в царство ее совершенной красоты, и он снова прозрел, прочувствовал и слился, но... на мгновение, только на одно мгновение — и отошел. Дальше уже корысть, почти преступный утилитаризм, варварское отношение к той области, к которой Мережковский пришел с целью похитить у нее то, что ему нужно. И к каким только ухищрениям он не прибегает, каких только фокусов не проделывает над текстами, над цитатами, дабы превратить их в солдат своей армии, заставить служить себе!

Вот несколько фактов из центра первой части, оттуда, где мысль Мережковского получает уже почти окончательное свое завершение. Первая основная антитеза из трилогии "Христос и Антихрист" здесь несколько как будто уже затушевана; она заменена другой: духа и плоти. Изменился взгляд и на историю, на грядущие судьбы человечества. Развитие человечества не в бесконечности; оно должно оборваться во "Втором Пришествии", которое уже близко — "чуткие уже чувствуют его дыхание". У нас, в русском творчестве, предтечами этого последнего пришествия являются Толстой и Достоевский. Почему они? Первый постиг до конца тайну плоти, второй — тайну духа; но в царстве Иоанна — оно и наступит после Второго Пришествия — "дух и плоть должны слиться воедино, из Двух сделается Один: плоть станет святой, духовной". Таково положение. Доказательство ведется следующим образом. У Достоевского старец Зосима рассказывает юноше про какого-то святого, к которому однажды пришел зверь. Святой подал зверю кусок хлеба и отослал его с миром: "Ступай, дескать, Христос с тобой". "Юноша умилился на то, что и со зверем Христос, и задумался". О чем мог задуматься юноша? — спрашивает Мережковский и сейчас же поясняет: "Тут неодолимая религиозная дума, не только о бесплотной святости, но и о святой плоти". Но этого еще мало. Надо показать, что человечество еще с незапамятных времен или вечно занято этой думой. И вот что мы читаем дальше: "Эта дума" "незапамятно-древняя (еще египетские сфинксы были полулюди и полузвери) и вместе с тем самая юная, новая пророческая дума, полная великого страха и великого чаяния: как будто человек, вспоминая о зверском в собственной природе,

то есть о незаконченном, движущемся (...ибо ведь животное и есть по преимуществу живое...), вместе с тем и предчувствует, что он, человек, не последняя доступная цель, а только плоть, переход от дочеловеческого к сверхчеловеческому, от зверя к Богу..." Так вот о чем думал юноша, то есть Достоевский в лице юноши: о том же, что и египтяне. Египетский сфинкс наконец разгадан, понят юношей у Достоевского или, вернее, Мережковским. Но как связать эту думу с Апокалипсисом, с царством Иоанна, со Вторым Пришествием? Ведь в этом весь смысл, вся суть? А очень просто. В откровениях св. Иоанна предвещается явление зверя в самом конце мира, перед Вторым Пришествием. И этого уже вполне достаточно, раз тут и там упоминается одно и то же слово: з в е р ь? Но кто же он, этот апокалипсический зверь? На это дается следующий ответ. В Апокалипсисе сказано, что зверь низведет огонь с неба на землю перед людьми; но огонь уже низвел раз титан Прометей-прозорливец, который восстал на небо. Не следует ли из всего этого, что зверь юноши есть зверь из Апокалипсиса, он же Прометей-прозорливец? Египетские сфинксы, греческий миф, юноша Достоевского и Иоанн, сын Громов, вещают об одном и том же. Достоевский уже в цепи. Теперь остается ввести еще Толстого. Тут вспоминается дядя Ерошка из "Казаков". "Зверь все знает", — говорит он. Что это может означать? Не предчувствует ли и Толстой то же самое? Не открылась ли ему тайна плоти, та истина, что через плоть можно дойти до ее противоположности, до духа, что в будущем, апокалипсическом царстве плоть станет святой, духовной? Конечно, да. В самом вопросе заключается уже ответ, раз мы знаем, что Толстой — тайновидец плоти. Так стягиваются в один узел и мифология, и произведения скульптуры, и художественная литература, и Священное писание — и все это на основании одной только номинальной, словесной, чуть ли не звуковой связи по сходству.

Спрашивается, что может быть кощунственнее, чудовищнее такого рода доказательств? К о щ у н с т в е н н е е — потому, что ведь Мережковский думает или, во всяком случае, думал, что тут ему было дано доподлинное мистическое откровение.

Или следующий пример. Вот как доказывается будущее Воскресение во плоти. Это тоже один из центральных пунктов книги Мережковского о Толстом и Достоевском. Кириллов ("Бесы") решил проявить своеволие. Он сам убьет себя и тем уничтожит страх смерти и вместе с ним и Бога, ибо Бог и есть страх смерти. Тогда история будет делиться на два периода: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до перемены земли и человека физически. Этот новый человек Кириллова, физически измененный, уже бессмертный, поясняет Мережковский, и есть тот сверхчеловек, о котором мечтал и Ницше. Но что такое сверхчеловек? Это — "человек, достигший божеского существа". Ибо в Апокалипсисе сказано, что "времени больше не будет", и это возможно только при физическом перерождении. То же, наверное, разумел и апостол Павел, провозгласив, что в "Иисусе Христе н о в а я тварь". Над этим же — "над перерождением, превращением плотской плоти в духовную плоть" — задумался также и Пушкин в стихотворении "Пророк". Там есть стих: "как труп в пустыне я лежал" — это не метафора. Тут надо так толковать: "труп человека, лежащий в пустыне, был только ветхий, слинявшей кожей змей. Тот, кто восстанет по голосу Бога, будет уже не человек, а сверхчеловек или человекобог", а если обернуть это слово, то получится Богочеловек. Так устанавливается трогательный союз из Достоевского, Ницше, св. Иоанна, апостола Павла и Пушкина. Но теперь нужно еще присоединить к ним и Толстого и заодно уже, по пути, так сказать, прихватить и греческого философа Платона. И вот каким это образом делается. У Платона рассказывается в одной басне, что когда у человека под влиянием Эроса начинают расти крылья, то он испытывает нечто подобное болезни детей, у которых прорезываются зубы. Эрос, поясняет Мережковский, — это Божественная похоть, а Толстой — тайновидец плоти. Следовательно, у них уже есть много общего. Но нужно еще доказать, что они оба пророчествуют об одном и том же, о чем пророчествовали и те, то есть о будущем Воскресении во плоти. Для этого предваряется следующая посылка: "созидающая боль родов подобна уничтожающей боли смерти", у Толстого в "Царстве Божием" сказано, что человек почувствует себя свободным вроде того, "как почувствовала бы себя свободной птица в загороженном кругом месте, когда бы она раскрыла свои крылья..." Теперь уже все ясно: и у Платона, и у Толстого упоминаются

крылья; у первого они вырастают под влиянием Эроса — Божественной похоти, и человек испытывает тогда нечто подобное болезни детей или "болезни родов", — это, должно быть, одно и то же (я думаю, ни одна женщина не согласилась бы в этом с Мережковским); у второго, у Толстого, эти крылья упоминаются при представлении об "уничтожающей боли смерти", но, по Мережковскому, это должно быть при последнем перерождении плоти.

Я привел только два примера. Но ведь их сколько угодно. Такого рода эквилибристикой Мережковский неустанно прокладывает мосты между самыми невероятными, самыми чудовищными сближениями. И что это здесь такое? Месть своему же разуму, главной причине своей внутренней трагедии? Или бессильное стремление освободиться хоть как-нибудь, ценою величайших жертв, от его власти? А может быть, величайший самообман: самого себя уверяет, что таким способом приближается к постижению какой-то тайны?

Так завершается портрет Мережковского. В критике он тот же больной "болезнью культуры", тот же двойной, вернее — двоящийся: глубокий в деталях, много постигающий в созерцании и в то же время безнадежно-беспочвенный в своих выводах, непростительно-поверхностный в своих приемах, при помощи которых оправдывает свои заранее построенные схемы.

Ибо и здесь он тот же чужой, заинтересованный, пришедший со своей старой личной задачей: "как найти выход из подполья, как преодолеть свое одиночество". В таких случаях вообще, может быть, мало разбираются в средствах — важен результат, важна цель.

Тут мы уже подходим к миросозерцанию Мережковского, к постановке и решению тех вопросов, в которых она, эта задача, должна была отразиться. Об этом в следующей главе.

V

Трудным представляется на первый взгляд систематизировать отвлеченные мысли Мережковского, свести их к одному пункту, к одной центральной идее. Мешают такие коренные его недостатки, как привычка оперировать над самыми неопределенными, самыми неустойчивыми понятиями, необычайная стремительность в умозаключениях и обилие вопиющих противоречий и разногласий. А затем вряд ли можно найти среди современников наших еще одного такого писателя, который "эволюционировал" бы с такой легкостью, с такой поразительной безответственностью перед своим же прошлым, как он. Стоит ли приводить примеры? Указать на целый ряд художников и мыслителей, вчера еще венчанных Мережковским, а сегодня уже развенчанных, на его поразительно изменчивые отношения к русской интеллигенции, к общественным движениям, к целым литературным полосам? Все это стало уже "притчей во языцех".

И однако, это только так с первого взгляда. Кто ближе знаком с писаниями Мережковского, тот знает, несмотря на все эти факты, с каким в сущности "постоянным" человеком мы имеем дело, что за однообразное, почти не знавшее никакой эволюции миросозерцание перед нами. Как оно вылилось в первый раз из головы его и сердца, так и осталось на всю жизнь. Широта этого миросозерцания, пожалуй, "безграничная"; внутри, в его просторных пределах, можно действительно проделывать всякого рода перемещения, можно давать различные наименования в зависимости от того или иного случайного настроения: то, что вчера еще казалось добром, красотой, сегодня кажется злом, безобразием, и наоборот; но это все будут частности, отнюдь не нарушающие общего характера — не штрихи, не детали, завершающие г л а в н ы й рисунок, а только новые номенклатуры, другие ярлыки к одним и тем же частям его. Правда, одновременно, но как бы в стороне от общей линии могут быть отдельные мысли, чрезвычайно правильные и весьма глубокие; и мы знаем редкую способность Мережковского "улавливать исходные пункты умственных и нравственных переворотов", жить жизнью идей самых отдаленных веков и эпох. Но это, повторяем, отнюдь не влияет на общее, целое: побочные звенья могут быть ярко жизненны, общая цепь мертва; доводы прекрасны, выводы поразительно шатки, бледны, отвлеченны. Тут именно отражение "с т а т и ч е с к о г о" характера отвлеченного мышления Мережковского, сказывающегося очень часто в любопытнейшем из явлений: в странной раздельности между о п ы т о м созерцания и отвлеченной мыслью, витающей как бы вне, над ним, над этим опытом, касающейся его лишь крайним концом своего крыла. И это в то самое время, как эта

отвлеченная мысль, схема, целиком определяет отношения Мережковского к явлениям, его оценки; играет самую главную, самую активную роль в выборе тех областей, в которых он в каждый данный момент работает! Воистину, на последних высотах метафизики, там, где его последние обобщения, уже окончательно замирает жизнь и вместе с этим пропадают всякие различия. В этом смысле мы даже склонны не придавать особого значения самому резкому повороту во взглядах Мережковского, совпадающему с началом проповеди Третьего Завета. Психологически поворот этот объясняется, пожалуй, новыми весьма значительными переживаниями, которые, безусловно, отразились на целом ряде частных мыслей, на переоценке отдельных групп явлений, порою весьма крупных, но само созерцание, основная его концепция, думается нам, мало от этого изменилась.

Уже в "Вечных спутниках" — в статье о Пушкине — особо намечен во всей своей выпуклости тот центральный пункт, к которому тяготеет вся философия Мережковского, высказана та основная его проблема, на разрешение которой он отдал всю свою жизнь. Вы ее встречаете под разными именами: в виде борьбы между Христом и Антихристом, противоположности верхней и нижней бездны, Богочеловека и Человекобога, стремления к крайнему утверждению и крайнему отрицанию личности и т. п. антитез. Но сущность ее одна и та же: как соединить правду земную и правду небесную, культуру и религию, а основа — трагизм непримиренности плоти и духа, ощущение вечной полярности между ними — наш обычный, старый, вошедший в плоть и кровь дуализм. Дано ли освободиться от магической власти этой антитезы? Чьи веления — плоти или духа — более законны, священнее для нас? В случае борьбы между ними — а она постоянно совершается — как быть, кому дарить победу? Разум, логика разделили наш мир на эти два полюса, и теперь это стало изначальным, одной из главных категорий нашего мышления. Мы иначе не можем уже ориентироваться в безграничной смене явлений жизни, у нас нет другой подобной нити, на которую мы бы могли так удачно нанизывать факты из самых различных областей. И в самом деле, проводим ли мы грань в нашем обиходе между внешним и внутренним миром, совершаем ли мы классификацию наук по признаку гуманитарности, подымаемся ли мы выше в область философии — и там наталкиваемся на противопоставление феноменального и ноуменального или имманентного и трансцендентного; выходим ли мы на широкий простор теорией познания не стесненных религиозных построений — не столько у отдельного человека и не в данный исторический момент, сколько у целых народов и в виде давно уже окристаллизовавшихся органически единых систем — всюду мы видим известное отражение этой полярности, наталкиваемся на исконную двуликость этой основной, кажущейся нам уже первичной классификации восприятий.

Мережковский к тому времени, когда писались "Вечные спутники", успел уже многое пережить из обеих областей — и плоти и духа — в их лучших, идеальных воплощениях; успел уже прочувствовать равноценность, равновеликость, по крайней мере для себя, обеих истин. Он прочувствовал истину в совершенной красоте и законченности форм античного мира, в котором личность всегда стремилась от Бога к себе, к крайнему утверждению своего "я" здесь, на земле, к его претворению в жизни, в окружающем, в материальном. Он пережил также и противоположную ей истину — "галилейскую", аскетическую, внутреннюю сосредоточенность в себе замыкающегося духа с его боязнью прикосновения грубого реального мира, с его уходом от нашей земной, слишком красочной действительности. Пусть последнее началось или кончилось для него "подпольем", одиночеством, но оно все же было им пережито. И, может быть, даже именно потому, что оно так тесно переплелось с его основной личной задачей: как найти выход из "подполья", преодолеть одиночество, — оно и углубило самую постановку вопроса, передвинуло его в последнюю высшую область, где ему, казалось, действительно возможно не временное успокоение, не забвение, а разрешение всех проклятых вопросов — в религию. Мережковский так и поступает — уже с самого начала он "обожествляет" эту антитезу свою, возводит ее в степень религиозной проблемы. И плоть, и дух, и земная и небесная правды ему одинаково дороги, и он никак не может мириться с той вековечной борьбой, которая происходит между христианством и "язычеством", между Богом и Человеком земным.

Существуют две религии, две правды, два равносильных Бога — Христос и Антихрист. Душа смертного не в силах вместить обе правды; ей остается или вечно колебаться между обеими безднами, сгореть в "действии пустом", или во что бы то ни стало отыскать нечто третье, синтез между ними. Здесь-то, в статье о Пушкине, и дана первая логическая попытка в отыскании синтеза.

Статья о Пушкине очень ценна в смысле изучения миросозерцания Мережковского. В ней, как в одном узле, связаны все нити его мыслей, идущих в разные стороны, и в прошлое и будущее его философии; высказаны почти все основные его взгляды и с такой ясностью и непосредственностью, каких он уж потом никогда не достигал. Должно быть, когда она писалась, перед ним уже ясно носились контуры всех его будущих концепций, в том числе, может быть, и гармония будущего тысячелетнего царства. Уже Пушкин в центре чуть ли не всего мироздания; уже стягивается, для освещения его роли, и прошлое и будущее всего человечества: в области ли политических событий, философии или искусства. И наконец, — и это самое главное — уже придается ему значение сверхэмпирическое, как благому вестнику о великом последнем всемирном Возрождении, которое начнется в России и захватит потом всю Европу. Пушкин именно важен для Мережковского как русский Рафаэль, который пришел не после Микеланджело и Леонардо — после Толстого и Достоевского, а до них; в этом, кажется Мережковскому, залог будущего великого синтеза, настоящей полной гармонии. Пушкин — единственный из мировых поэтов, который, обладая чисто эллинской ясностью, умел примирять в своей душе обе правды: и языческую, и галилейскую, знал в одинаковой степени и культ героя, титана непоколебимой воли, и всепрощающую мудрость первобытного существа — истого христианина. Пушкин "один преодолел дисгармонию Байрона, достиг самообладания, простоты, и в этом отношении он явление единственное, почти невероятное" и т. д., и т. п. (т. XIII, с. 294).

Но это все так, пока Мережковский декретирует, высказывает общие положения. Но стоит ему перейти к доказательствам, в которых обнаруживаются уже не одни бесплодные чаяния его: рисуется не тот Пушкин, каким он *хотел* бы его видеть и пережить, а тот, каким он его в *самом деле* воспринял и прочувствовал, как этот "белый цвет" начинает роковым образом разлагаться, синтез распадается на части, из Одного делается Два. Оказывается совсем, что самой характерной чертой для Пушкина является отнюдь не соединение, не простота гармонии, а именно противопоставление и даже не одно, а целых два: с одной стороны, первобытный человек и современная культура, а с другой — гений, пророк, полубог и демократия, чернь, "дрожащая тварь". И это прежде всего *субъективно*: в душе своей, на себе лично, пережил Пушкин этот "русский бунт против культуры, эту тоску по родине, тяготение к хаосу, из которого вышел дух человека и в который он должен вернуться", — пережил в той мере, как и самовластную волю единого творца, рыцаря вечного духовного аристократизма, всегда ощущающего свое первенство, всегда чувствующего себя властелином, высшим над низшими, истинным царем над "подлой чернью". Но то же самое и в его творчестве, в созданных им образах. Они противостоят друг другу как крайние полюсы одной и той же парности, как выразители противоположных сущностей. Пленник и Черкешенка, Алеко и Старик цыган, Онегин и Татьяна, Тазит и Галуб, Медный всадник и Евгений — вот они, представители непримиримых правд, участники самых разнообразных антитез. Алеко, например, — культура и язычество; Старый цыган — природа и милосердие; Онегин — буржуазная посредственность и "ложный Запад"; Татьяна — "русская земля, русская простота и глубина"; Тазит — тоже природа и милосердие, вернее, даже христианство; Галуб — жестокость и ложное понимание чести и долга, встречающееся и у первобытных людей. Но в особенности важна последняя антитеза: Петр Великий и бедный Евгений. Уже здесь превращается она для Мережковского в единственную основную тему всей послепушкинской русской литературы, в глубокую нравственную антиномию, до сих пор еще не решенную. "В простой любви ничтожнейшего из ничтожных, "дрожащей твари", открывается бездна не меньше той, из которой родилась воля героя; червь земли возмущается против своего Бога... Так они и стоят вечно друг против друга — малый и великий. Кто сильнее, кто победит..." И тут он договаривается даже до такой фразы: "Никогда в русской литературе два мировых начала не сходились в таком страшном столкнове-

нии..." (это у Пушкина-то, у синтеза!). Отсюда-то, из этой антиномии, и берет начало русская литература: она вся будет демократическим галилейским восстанием против этого гиганта, вся она будет вызов малых великому, богохульный крик возмутившейся черни: "добро, строитель чудотворный, ужо тебе!" Так втиснута в единую форму, и опять-таки в антитезу, вся русская литература, и от этой антитезы уж никто не спасется, не только Толстой или Достоевский, но и Тургенев, и отнюдь не как автор "Записок охотника", а весь, в его целом, и даже Гончаров.

Но где же, таким образом, пушкинский синтез, где его "белый цвет", полнота душевной гармонии, раз он всю жизнь только и делал, что противопоставлял, намечал антиномии, предсказывал борьбу? И это уже вопрос, направленный к самому Мережковскому — как он вообще может быть, этот синтез? Мыслим ли синтез для Мережковского, если он в самом деле, по природе своей, по всему своему душевному укладу, видит и чувствует всюду и во всем одни только полярности, крайности антитез, в которых отражается изначальная его раздвоенность, разрывность между рассудком и интуицией и власть первого над последней? Не осуждены ли заранее все попытки в этом направлении на полную неудачу? Не суждено ли ему, этому синтезу, виселъ или постоянно колебаться между двумя крайними остриями, а то и играть роль бесплотной неуловимой тени, которая при первом появлении луча света сейчас же исчезает? И так как здесь, в этой статье о Пушкине, мы пока еще находимся в области фактов, в сфере творчества Пушкина, то вполне убедительным представляется его образ и в душе рождается согласие, что в известном смысле, довольно близком к пониманию Мережковского, Пушкин в самом деле является родоначальником всей будущей русской литературы. Но когда на смену фактам появляются универсальные "мировые" обобщения Мережковского, то мы уже вступаем в область фантазии, и тогда "плодом стремительной ассоциации идей, необыкновенной легкости в мыслях" кажутся "смелые" гадания о прошлых и будущих судьбах человечества.

Почему мы должны видеть в Пушкине предтечу непременно мирового синтеза? Кто и что дает нам это право, чтобы там широко раздвинуть пределы его значения? Не помириться ли нам на меньшем? Мережковский рисует следующую схему всемирной истории: "Религию жалости и целомудрия как философское начало, которое представляется в разнообразных исторических формах — в гимнах Франциска Ассизского и в греческой диалектике Платона, в индийском нигилизме Сакья-Муни и в китайской метафизике Лао-Дзы, можно определить как вечное стремление духа человеческого к самоотречению, к слиянию с Богом и освобождению в Боге от границ нашего сознания, — к нирване, к исчезновению Сына в лоне Отца. Язычество как философское начало, которое проявляется в столь же разнообразных и исторических формах — в эллинском многобожии, в гимнах Вед, в книге Ману и в законодательстве Моисея, — можно определить как вечное стремление человеческой личности к беспредельному развитию, совершенствованию, обожествлению своего "я", как постоянное возвращение от невидимого к видимому, от небесного к земному, как восстание и борьбу трагической воли героев и богов с роком, борьбу Иакова с Иеговой, Прометея с Олимпийцами, Аримана с Ормуздом". "Поэзия Пушкина и представляет собою редкое во всемирной истории, а в русской единственное явление гармонического сочетания, равновесия двух начал", — поэтому она и есть предчувствие совершенного слияния "обоих потоков: к Богу и от Бога" в "быть может недостижимой на земле гармонии". (В следующей работе о Толстом и Достоевском эта гармония окажется уже не только достижимой, но и обязательной, необходимой, потому что только она может оправдать, осмыслить всю историю человечества.) В самом расхождении, значит, уже указание на характер чаемого синтеза, который и должен быть равновесием обоих начал, слиянием обоих потоков "от Бога и к Богу".

Это очень, очень характерная схема для Мережковского. В ней предначертание всех других универсальных мировых схем, с которыми мы встречаемся потом в его последующих работах. Кое-кто или что могут быть перемещены из верхнего этажа в нижний и обратно: китайский метафизик может очутиться среди позитивистов, а законодательство Моисея, наоборот, среди тех учений, в которых "утверждается объективное природное бытие, космос, как единственно абсолютное, поглощающее всякое частное, субъективное, личное бытие". Но суть от этого не изменится. Широкими, размашистыми

мазками набросана картина духовной жизни всего человечества, но в ней столько же убедительности, сколько в тех примерах, которые мы привели в предыдущей главе. Это одна и та же манера мыслить: оперировать над самыми шаткими, самыми неопределенными понятиями, прокладывать мосты между различными областями путем поразительно поверхностных сближений. Ибо, как вполне правильно заметил один из писавших о Мережковском (См.: С. Лурье // Русская мысль. 1908. Кн. 10), всем и каждому ясно, что слишком мало общего, соизмеримого между "жалостью и целомудрием" "серафических гимнов" Франциска Ассизского и жалостью и целомудрием величайшего эллина по духу Платона — ну хотя бы как автора книги "О государстве" и знаменитого трактата "О законах"? И нет абсолютно никакого основания отождествлять эллинское многобожие, по содержанию своему чрезвычайно зыбкое, в выявленном виде земное, жизнерадостное, с законодательством Моисея, этим строгим, почти грозным учением, в основе которого лежит ясное представление о грозном Отце Саваофе, единым актом своим создавшем завершенный, законченный мир, раз навсегда установившем человеческие законы и не допускающем никаких отступлений, никаких колебаний и сомнений. Точно так же в совершенно различных исторических "философских" и — поскольку уловимо сквозь даль веков — народно-психологических плоскостях находится греческий миф о Прометее, библейское сказание о состязании Иакова с Иеговой и изначальный дуализм добра и зла, света и тьмы в борьбе Аримана с Ормуздом.

И еще и еще раз проявляется тот же изначальный характер дуализма Мережковского, его суеверное благоговение перед всем крайним, полярным. Когда еще синтез будет! Пока же, в прошлом и настоящем, только одно крайнее освещено у него светом высшей правды как истое воплощение Божества. Этим, должно быть, и объясняется, почему так велики и святы для Мережковского оба культа: героя и первобытного человека, и почему уже здесь, в статье о Пушкине, он пылает такой ярой ненавистью ко всему "срединному", к мещанству, на долю которого очень скоро уже выпадает неблагодарная роль воплощать собою сущность черта, дьявола, "начальника зла". И даже так: чем ярче выражена полярность, чем острее крайность, тем лучше культ первого, героя, важнее, священнее. Первобытный человек нужен только как хранитель прошлого — он сила пассивная или, вернее, консервативная, — будущее же творит только герой, пророк, полубог. Пушкин и дорог Мережковскому главным образом тем, что он не унизился до черни, до ее "печных горшков", как его антипод Л. Толстой, который смел так беспощадно развенчать Наполеона, это последнее воплощение героического духа в истории, в котором недаром находили неотразимое обаяние все, кто сохранил искру Прометеева огня — Байрон, Гёте, Пушкин и даже Лермонтов и Гейне. И дальше: "В этом же и заключается один из главных грехов всей русской литературы после Пушкина, что она не создала ни одного героя, что стала на сторону черни, демократии и всяких недоносков".

Так кончаются первые поиски Мережковским синтеза. Он не обрел его — полярность плоти и духа слишком для него неодолима.

Но вот переходим мы к центральной его работе: "Л. Толстой и Достоевский". Это апогей его напряженных исканий, высший пункт его достижений. Слабая интуиция сделала последнее героическое усилие, чтобы освободиться от власти рассудочности, главные центральные мысли были здесь пережиты, передуманы и перечувствованы с максимальной для Мережковского интенсивностью. С первых же страниц — с предисловия к первой книге — уже видим, как все более и более осложняются его прежние антитезы и в то же время как яснее тяготеют они к этой одной главной, которая вскоре становится уже единственной: к антитезе плоти и духа. Уже сразу чувствуется, что Толстой и Достоевский важны для Мережковского не сами по себе, а как воплощение двух противоположных правд: ветхозаветной и Христовой, земной и небесной. Вот дается первая основная формулировка сущности творчества Толстого и Достоевского, первая основная парность, на которой строится все здание: "Толстой — тайновидец плоти", "Достоевский — тайновидец духа" или, что то же самое, Толстой — воплощение ветхозаветной земной правды, Достоевский — Христовой, небесной правды. Как и в первой части трилогии, где эта самая антитеза ипостазировалась в образах

Христа и Антихриста, здесь тоже эти обе правды для автора равноценны, равновелики, одинаково святы. Они святы сами по себе, как истинные, божественные откровения, хотя и временные, неполные; но еще более — потому, что на крайности своих пределов сливаются в единую высшую синтетическую правду, в ту самую, которая должна стать явной для всех в царстве Третьего Завета, где Плоть сольется с Духом, сделается духовной, святой. Оба они, и Толстой и Достоевский, чувствуют уже дыхание этой высшей правды; но каждый постигает ее своим особым путем. "Толстой — тайновидец плоти". Это его путь. Как по апостолу Павлу — существо человеческое разделяется на три состава: телесный, духовный и душевный. "Последний есть соединяющее звено между двумя первыми, нечто среднее, двойственное... уже не плоть, еще не дух, то, чем завершается плоть и зачинается дух, полуживотное, полубожеское" — словом, современная психофизиология, область телесно-духовных явлений. Толстой и есть величайший изобразитель этого не телесного и не духовного, а именно телесно-духовного — "душевного человека" — той стороны плоти, которая обращена к духу, и той стороны духа, которая обращена к плоти, — таинственной области, где совершается борьба между "зверем и Богом в человеке". "Это ведь и есть борьба и трагедия всей его собственной жизни, он и сам по преимуществу человек "душевный", ни язычник, ни христианин до конца, а вечно воскресающий, обращающийся и не могущий воскреснуть и обратиться в христианство полуязычник, полухристианин" (т. VII, с. 166).

Следовало бы на основании этого определить Толстого как тайновидца не "плоти", а "душевности", но Мережковский, мыслящий и созерцающий все по антитезам, не может успокоиться на чем-то конкретно-слитном или, вернее, даже конкретно-синтетическом, и Толстой представляется ему не столько двойственным, сколько двоящимся, но с явным и очень сильным уклоном в сторону плоти. Вернее, даже так: пока он художник, он только ее и знает, только через плоть поднимается на высочайшие вершины творчества, озаренные этим светом истинного религиозного познания, приближается "к этой последней, страшной и соблазняющей тайне величайшего символа из всех, какие были, есть и будут у человечества — к тайне соединения Духа и Слова с плотью и кровью". И еще резче: Толстой достигает высочайшей ступени не сознанием, идущим против плоти к тому, что без плоти, а лишь ясновидением, идущим через плоть к тому, что за плотью. Он истинно близок к тайне Христовой не тогда, когда считает себя христианином, а когда меньше всего думает о христианстве, — не в косноязычном лепете старца Акима, а в безмолвной думе дяди Ерошки о Божьей твари, о "звере", который "все знает", о "мудрости небесных птиц и лилий полевых". Только через божеское в зверском касается он божеского в человеке — через Бога-зверя (ветхозаветного Бога Саваофа, кстати сказать, очень похожего, по Мережковскому, на Митру-Диониса) касается Богочеловека (Христа, "Иисуса Галилеянина"). Именно здесь в язычестве, в плоти его доподлинная сила. Когда же он начинает отрекаться от плоти, бороться с нею, тогда тускнеет его гений, слабеет его мощь "слепого титана", и уже ясно выступают черты обыкновенного "барича средневысшего дворянского круга", в котором немало смердяковщины, мещанства, срединности — чертовой сущности. В этом-то неуменьи, боязни дойти по начертанному ему Богом пути — через плоть до конца, в этом "отвращении к телу", которое внушает ему голос его "сознания", голос слабого его "духа", — и заключается причина всех его грехопадений — его демократизма, отрицания искусства, кощунственного неверия в чудо Воскресения, неслыханного развенчания Наполеона, этого величайшего из великих героев последнего времени.

Достоевский не знает этих грехопадений. Он внутренне гораздо последовательнее, и путь его цельнее. Он — "тайновидец духа". Ибо только дух и исследует он до самых последних глубин, до тех крайних пределов, за которыми начинается истинное постижение высших религиозно-мистических тайн. Если у Толстого на первом плане всегда стихия, то у Достоевского наоборот: всегда и всюду — "человеческая личность, доводимая до своих последних пределов, растущая, развивающаяся из темных стихийных животных корней до последних лучезарных вершин духовности. И, в самом деле, его вечная тема — борьба героической воли: со стихией нравственного долга и совести — в Раскольникове; со стихией сладострастия утонченного, сознательного — в Свидригайлове и Версилове;

со стихией народа, государства, политики — в Петре Верховенском, Ставрогине, Шатове; со стихией метафизических и религиозных тайн — в Иване Карамазове, Мышкине и Кириллове". Все они только и делают, что "заявляют своеволие" каждый в своем роде, утверждают свое "я", свою личность — в самой гибели своей (т. VII, с. 230—231). Именно "жизнь духа, отрицание и утверждение Бога", но не жизнь тела — его конец и начало, смерть и рождение, как у Л. Толстого, — составляет "вечно кипящий родник их страстей и страданий". В иные мгновения "они даже вовсе перестают чувствовать на себе свое тело". Не то чтобы они были существа бесплотные, бескровные, призрачные — нет, "мы хорошо знаем, какое у них было тело, когда еще они его чувствовали на себе. Но высший подъем, крайнее напряжение духовной жизни... дает им эту освобожденность от тела, как бы сверхъестественную легкость, окрыленность, духовность плоти..." Вот почему они, как и сам Достоевский, — больше, чем кто-либо из мировых гениев, воплощающий в своих образах самого себя, свои личные думы, свои собственные постижения, — знают соприкосновение мирам иным, в некие минуты "высшего бытия" испытывают "неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и всестороннего молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни". Ибо ведь это не есть удел одних только "святых", "блаженных" вроде Мышкина, этого яркого выразителя идеи Богочеловека, христианства, — эти высочайшие минуты, за которые стоит отдать всю жизнь, знает и антипод его Кириллов, ставящий себя на место Бога, выявляющий собою сущность противоположной идеи — Человекобожества, той самой, которую Ницше воплотил в образе Заратустры.

Вот это-то ясновидение и дает Достоевскому силу подойти гораздо ближе, чем Толстой, к последней тайне соединения Духа и Слова с Плотью и Кровью — подойти именно сознанием своим, предчувствовать ее не смутно, а явно; и если он не договаривает ее до конца, то только потому, что она слишком страшная, слишком соблазняющая, чтобы ее можно было в наше время выразить словами. Толстой заглянул в бездну плоти, Достоевский — в бездну духа. Толстой смутно постиг тайну в плоти, Достоевский ясно ощутил ее в духе.

Так противостоят они друг другу, как крайние полюсы одной и той же антитезы: плоти и духа, противостоят во всей своей сущности: и в жизни, и в творчестве, и в религиозных чаяниях, соприкасаясь лишь у самой высшей точки, там, где обе бездны, верхняя и нижняя, сливаются, плоть становится уже святой, духовной, из Двух делается Одно — словом, у порога высшего синтеза.

Таковы пропилеи высокой башни Мережковского — его первая в этой работе о Толстом и Достоевском отвлеченная формула, давшаяся ему в результате изучения творчества обоих гениев. Я излагаю здесь лишь схематически миросозерцание Мережковского, а потому не говорю подробнее о том содержании, которое он вкладывает в эту формулу. Но мы уже знаем отчасти (из предыдущей главы), на какие великолепные страницы она его вдохновила, — я разумею описание жизни и анализ художественных приемов Толстого и Достоевского. И это дает себя чувствовать. Формула, может быть, неправильна, узка по своему масштабу, но полна внутреннего глубокого смысла. Живая, она, как истинный символ, заключает в себе очень много из всего того, что Мережковский пережил, передумал и перечувствовал в связи с ними, с Толстым и Достоевским как художниками. В этом еще одно отражение изначального дуализма Мережковского. Именно потому, что формула соответствует душевной организации Мережковского, что он в действительности все воспринимает по антитезам, она оказалась для него столь плодотворной, столь жизненной. Но вот начинают расширяться ее пределы, расступаются ее границы, Мережковский покидает область фактов, и мы уже снова в мире фантазии на просторе необозримых бесконечных пространств. Толстой и Достоевский нас уже больше не интересуют, перед нами уже вся наука, вся философия, все судьбы людские, вся мировая жизнь. Нет, это не только они противостоят друг другу в своей полярности — это весь мир, вся история, все человечество раскололось на две равные части, перегнулось в самой средине своей, и каждая часть находит свое выражение в одном из них: в Толстом или Достоевском. Дальше уже идти некуда, перед нами последнее слово человеческого познания. Тут уж невольно появляется идея "о последнем острие и обрыве горного кряжа всех исторических культур", о конце

мира, человечества. "Прав Достоевский, что всемирно-историческая работа если не завершилась, то уж завершится, что дорога вся до конца пройдена, так что дальше идти некуда, что не только Россия, но и вся Европа дошла до какой-то окончательной точки и колеблется над бездной" (т. VII, с. 294). И это сказывается в том, что именно "теперь в Европе все поднялось одновременно, все мировые вопросы разом, а вместе с тем и все мировые противоречия; что произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский — Христа..." (т. VII, с. 8—9).

Пусть не все провидят этот конец, не все чувствуют это страшное колебание над бездной, но Л. Толстой и Достоевский, эти две вершины русской культуры, уже озарились "первым лучом страшного солнца, которым не озарилась ни одна из вершин культуры западноевропейской", "уже постигли эту страшную мысль о конце всемирной истории". Но как и чем спастись, как найти выход? Как нам готовиться к встрече этого конца? Тут-то и пододвигается последний ответ, последнее решение всех вопросов: "Современному европейскому человечеству предстоит неминуемый выбор одного из трех путей: первый — окончательное выздоровление от болезни... в совершенной, ныне только смутно предчувствуемой пошлости социально-вавилонской башни, всечеловеческого муравейника; второй путь — гибель от этой же болезни в окончательном упадке, вырождении, "декадентстве", в безумии Ницше и Кириллова, проповедников Человекобога, который будто бы уничтожит Богочеловека; и наконец, третий путь — религия последнего великого соединения, великого Символа, религия Второго Пришествия в силе и славе — религия конца" (т. VII, с. 295) — тысячелетнее царство святых, когда будут разрешены все противоречия, все антиномии и прежде всего главная из них, основа: антиномия плоти и духа, правды земной и правды небесной, верхней и нижней бездны.

Тут пред нами высший синтез Мережковского, его единое спасение, с которым он уже больше никогда не расстанется. И в самом деле, Первое Возрождение эпохи Ренессанса не удалось, Христос и Антихрист не слились воедино, остались непримиренными. Не удалось и русское Возрождение. Гармония Пушкина, в лице последних русских писателей Толстого и Достоевского, превратилась в величайшую дисгармонию. Остается только Третье Возрождение, но оно уже должно быть не в искусстве, не в человеческом творчестве вообще, а в религии, во Втором и Последнем Завете, в тысячелетнем царстве Апокалипсиса, в царстве Святого Духа. Так завершаются здесь очень, очень напряженные искания Мережковского. В результате снова холодное, отвлеченное, безжизненное понятие о синтезе, которое можно определить только такими ничего не говорящими, ни на одну ноту не приближающими его словами, как: "Религия последнего великого соединения, великого символа, религия конца..." и т. п. Было первое откровение Бога-Отца, второе — Бога-Сына, а третье будет откровением Св. Духа, и оно сольет воедино сущность обоих прежних откровений; невольно вспоминаются старые упования Мережковского из "Юлиана": "вот появится Тот, кто будет силен и грозен, как Митра-Дионис, и добр и кроток, как Иисус Галилеянин". Ибо что же тут изменилось? Мучила Мережковского та же полярность обеих правд: земной и небесной. Тогда он еще не приурочивал их и своего чаемого синтеза к трем ипостасям христианской церкви, пользовался случайной символикой: греческий Бог, Иисус Галилеянин и Неведомый Некто. Но разве что-нибудь прояснилось оттого, что место Диониса занял Бог Саваоф, а синтетический Некто уподобился Св. Духу?

Как странно доказывается эта обязательность синтеза!

Пусть верно, что пройден весь путь до конца — хотя где найти такого ясновидца, который мог бы утверждать это? Пусть в самом деле человечеству осталось только одно из трех: или пошлость, или безумие, или религия конца. Где же все-таки гарантия, что оно выберет непременно третье? Если б даже в самом деле все зависело в жизни от заранее построенных теорий, в данном случае от того, насколько люди осознают необходимость стремиться к идеалу Второго Пришествия, то где тот пророк, который мог бы их убедить в этом! Вот доказательны, глубоки и верны мысли Мережковского, пока он стоит на почве анализа творчества Толстого и Достоевского. Правда, антитеза слишком тесна, формула: первый — "тайновидец плоти", второй — "тайновидец духа" настолько узка, что сам Мережковский очень часто нарушает ее границы. Но с этим уж ничего не поделаешь — такова уже сущность его

души, всегда стремящейся к схематизации, к обобщениям, к крайностям. Но почему, как только приближается он к синтезу, слабеет сила его мысли, теряется вся доказательность, и ее заменяют истерические выкрикивания о необходимости уверовать во Второе Пришествие, о невозможности дальше так жить?

И еще и еще раз рождается прежний вопрос: мыслим ли он вообще, этот синтез? И — если перенести этот вопрос на психологическую почву — как примирить эти противоречия, как заделать эту внутреннюю глубокую трещину, перекинуть мост через бездонную непроходимую пропасть? Весь мир состоит из антитез, и все они сводятся к одной: плоти и духа. Так воспринимает разум человеческий, и для него всегда будет: или — или — "закон исключенного третьего" не допускает ничего другого.

Возможны иные пути, в стороне или помимо разума. На высочайших вершинах творчества в искусстве и религии. Да, это верно! Но в том-то и трагедия Мережковского, что силой своего Ratio он каждый раз, когда пытается подняться до них, головокружительно сталкивается вниз. Мы уже знаем, что образ Леонардо, как воплощение высшего синтеза, гармонического единства, ему абсолютно не удался, что если есть живые истинно художественные страницы в "Воскресших богах", то только там, где рисуется вторичная смерть Эллады, гибель Возрождения и где Леонардо испытывает "человеческие, слишком человеческие" чувства: тоску, одиночество, разочарование в своих собственных силах и ужасный страх перед приближающимся концом; что гораздо ближе Мережковскому, полнее отражается его духовный облик, образ Джиовани, который всю жизнь свою мучается раздвоением, не может вместить в своей душе обе правды. Так же, как Юлиан и Арсиноя из первой части трилогии или Тихон из последней: "Петр и Алексей".

Мережковский пытался здесь, в работе о Толстом и Достоевском, взобраться и на другие вершины — религиозно-мистические, но опять был низвергнут вниз. Ибо и на них полнота ощущения не всем дается; ибо двери и этого храма заперты раз навсегда перед такими безнадежными р а ц и о н а л и с т а м и, как он. Да и сам он, по-видимому, чувствует это. Недаром же в конце концов Мережковский обращается за помощью к виновнику своей трагедии, к тому же самому Ratio, от которого он так упорно спасался. Он решается дать своему синтезу чисто философское обоснование; он и раньше строил свои схемы согласно гегелевской триаде — мы уже знаем это. Теперь он уже целиком использует этот закон диалектического развития, с которым эта триада связана. Но тут — мы сейчас это увидим — Мережковский терпит еще большее крушение и в то же время еще лишний раз свидетельствует о том, насколько он далек от мистики, насколько беспомощно-слабо его р е л и г и о з н о е творчество. В книге о Толстом и Достоевском это философское обоснование еще не доведено до полной ясности, еще подготовляется — полное и откровенное его выражение слишком не гармонировало бы с повышенно-нервным тоном всей работы. Здесь только контуры: "Ежели религиозное созерцание плоти у Л. Толстого — тезис, религиозное созерцание духа у Достоевского — антитезис русской культуры, то не следует ли заключить по закону "диалектического развития" о неизбежности русского синтеза, который по своему значению будет в то же время всемирным... о неизбежности последнего и окончательного соединения, символа высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии". Здесь еще закон диалектического развития в кавычках, тон неуверенный: "не следует ли". И конечно, ответ может быть только отрицательный: нет, не следует по закону диалектического развития, чтобы русский синтез был всемирным, б о л е е г л у б о к и м и о к о н ч а т е л ь н ы м. Вспомним хотя бы того же Рафаэля, который только х о т е л быть, но не был истинным соединителем двух правд, хотя и пришел после Микеланджело и Леонардо...

Но вот последняя твердая и окончательная формулировка.

"Всякая эволюция, — говорит Мережковский явно по Гегелю, — проходит через три объективные момента. Первый момент есть первое низшее интегральное единство, слитность противоположных начал; второй — их разъединение, дифференциация; третий — последнее соединение, совершенная интеграция в высший эволюционный тип. Первый момент — тезис; второй — антитезис; третий — синтез. Все дохристианские религии, от языческого политеизма до еврейского монотеизма, утверждают низшее, недифференцированное единство мира и Бога, земли и неба, духа и плоти; утверждают объективное природное бытие, космос, как единственно абсолютное... Все эти

религии суть откровение Бога-Отца, как единого абсолютного, безличного объекта, которым поглощается всякое частное, субъективное, личное бытие. Христианство нарушает это первое интегральное единство, дифференцирует и противополагает субъект объекту, личное — безличному. Оно есть откровение абсолютного субъекта, личности, Сына Божьего, который воплотился в Личности Человеческой — во Христе. Объявив, что и царство Христово не от мира сего, оно тем самым разделило мир на два порядка — феноменальный и трансцендентальный, земной и небесный, плотский и духовный. Теперь наступает третий и последний момент религиозной эволюции — откровение духа, которое соединит откровение Отца с откровением Сына. Религии дохристианские — тезис; христианство — антитезис; религия Духа — синтез. Первый Завет — религия Бога в мире. Второй Завет Сына — религия Бога в человеке — Богочеловек. Третий Завет — религия Бога в человечестве — Богочеловечество. Отец воплощается в космосе, Сын — в Логосе, Дух в последнем соединении Логоса с Космосом, в едином соборном вселенском Существе — Богочеловечестве " (т. X, с. 153).

Нельзя себе представить более тусклую, более холодную и более оскорбительную для искренне верующего человека религиозную систему, чем эта. И как явно изобличается здесь отсутствие настоящего религиозного творчества у Мережковского, вытекающее из той же старой, знакомой нам причины — "болезни культуры"!

Всякая эволюция — в том числе и религиозная — проходит "через три объективных момента". Божественная истина, как и другая, человеческая, познается по закону диалектического развития. Но если так, то какая же она божественная? Если к ней применим закон нашего разума, хотя бы и глубочайший, то ведь тем самым она уже является продуктом нашего разума, имеет ценность только субъективную, ограниченную, феноменальную, как и все другое, что познается нашим разумом? Ибо наш разум — согласно теории познания Канта, которую Мережковский целиком приемлет, — и может только проявляться в мире имманентности; трансцендентное же, мир вещей в себе, царство объективной истины, для него, для разума, абсолютно недоступно.

И еще хуже: при таком обосновании не обязаны ли мы даже поставить Святую Троицу в ранг еще более низкий, чем обычно воспринимаемые нами явления? Не должны ли мы считать Ее не более как одним из вымышленных нами призраков, фикцией, созданной нашим воображением? Ведь в мире феноменов Ее, во всяком случае, не найдешь, не воспримешь? Для религиозного человека существует только один ответ, одна только форма гарантии — это то самое Откровение, о котором Мережковский так много говорит. Но тогда законам разума, в том числе и закону диалектического развития, делать тут нечего, тогда мы сразу переносимся в тот мир, где обычные формы нашего восприятия, обычные наши обобщения и схемы должны казаться, по меньшей мере, нелепыми. Здесь именно или-или и tertium non datur[1]: или применима и к религии гегелевская триада, тогда Бог — в мире явлений; это в лучшем случае, а то может быть даже совсем простой призрак, фикция. Если же в Нем действительно вся объективная истина, которая познается через Откровение, тогда разум должен замолкнуть, тогда нелепы всякие его схемы, которые могут иметь только субъективную ценность. Правда, Мережковский может сослаться здесь на одно из новейших философских учений: на интуитивизм Бергсона. На основании этого учения действительно можно допустить непосредственное и доподлинное познание Бога, — познание, сущность которого рассудок раскрывает при помощи своих обычных отвлеченных понятий. И хотя Бергсон и прорывает очень глубокую пропасть между рассудком и интуицией — не менее даже глубокую, чем та, которая существует между ним и христианской мистикой, — однако допускает же он совместную их работу, даже считает это идеалом, чтобы они в будущем дополняли друг друга. Но, во-первых, мыслимо ли, по Бергсону, чтобы разум устанавливал в этой области интуитивного познания свои законы, определял ее формы и пределы, указывал пути ее изменений, развития? Это раз. А затем — и это самое главное — Мережковский, повторяю, явно и целиком принимает кантовскую теорию познания на христианско-богословской, конечно, подкладке. В этом-то ведь и суть и смысл Второго Пришествия. Читали мы выше, что "оно разделило мир на два порядка — феноменальный и трансцендентальный". И такого разделения он придерживается всюду, хоть и не всегда явно это высказывается. Остает-

[1] Третьего не дано *(лат.)*.

ся, таким образом, прежняя альтернатива: или гегелевская триада, тогда Бог в мире явлений; или Откровение, тогда она абсолютно не применима. Мережковский, по-видимому, приемлет первое "или" и тем самым, повторяем, обнаруживает свою немощность в области мистики, слабость своей веры (боюсь сказать — свое безверие). (На это и следующее его внутреннее противоречие указывает С. Лурье в вышеупомянутой уже статье.)

Нечто подобное происходит с Мережковским и в другой раз и тоже в самом главном пункте: в вопросе о Воскресении Христовом. Вот как пламенно он говорит о ней, об этой вере, в конце работы о Толстом и Достоевском: "И если бы мы могли увидеть, рассмотреть, осязать мертвое, истлевшее во гробе, Тело Иисуса, то мы отвергли бы тут, именно только тут во всей истории, во всей природе, свидетельство нашего конечного разума и нашего чувственного опыта; мы имели бы право сказать, что это кощунственный бред, обман чувств, дьявольское наваждение, привидение, "галлюцинация". И явление Воскресшей Плоти осталось бы для нас все-таки единственно реальным явлением, единственною и окончательною, всепоглощающею, высшею, мистическою, то есть реальнейшею, реальностью, ибо здесь, как везде... не вера от чуда, а чудо от веры... Этого блаженства нашей веры не отнимут у нас ни Ренан, ни Пилат, ни жиды-первосвященники, ни жидовствующий Л. Толстой, ни Смердяков со всем своим здравым смыслом". Кажется, сильно сказано. По-видимому, верить вопреки очевидности, верить, как всякий религиозный человек, quia absurdum[1], искренно, глубоко и просто. И в какое изумление вы приходите, когда уже в другом месте, в статье "Меч" Мережковский начинает вдруг доказывать, что Воскресение не только не противоречит нашему разуму, а даже очень хорошо подходит под теорию эволюции? Чудо Воскресения, как выразился кто-то, под защитой и разрешением Дарвина, Спенсера и Геккеля!

И нужно ли еще раз указать, что если чудо становится приемлемым для нашего логического мышления, если наш разум может его объяснить, то оно тем самым превращается в обычное явление имманентного мира, то есть теряет весь свой характер чуда, все свое значение?

[1]Потому что абсурдно *(лат.)*.

Так думается, что Мережковский и в области религии остается тем же рационалистом с известной еще — увы! — наклонностью к столь презираемому им позитивизму. И здесь, должно быть, как и в художестве, ему не дано ощущать полноту гармонии, блаженство истинного, а не выдуманного синтеза.

VI

Но вот снова и снова ищет Мережковский доводы для своего синтеза, хочет уверить и себя, и других, что его царство Третьего Завета необходимо, что в нем единственное спасение для человечества, единственное решение всех мировых вопросов. С последних высот отвлеченности спускается он к реальной действительности и с нею пробует связать его. Туда, на те высоты, пропилеями служили ему Толстой и Достоевский, здесь же в реальности он будет иметь дело прежде всего с Гоголем. Его судьбу, его писания Мережковский берет как орудие борьбы — с одной стороны, с историческим христианством, отвергающим святость плоти, с о. Матвеем, а с другой — с тем самым позитивизмом, пошлостью, "царством мещанства", которое отрицает дух; оно и есть гоголевский черт.

Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной средине, то есть в позитивизме, в этом единственном воплощении черта, который только "кажется одним из двух концов бесконечностей мира". Хлестаков и Чичиков — вот его два образа, в которые он, этот истинный начальник зла, раздвоился. Напрасно думают, что тут типы русской провинции 20-х годов прошлого века, — нет, в них совсем другой, гораздо более глубокий, символический, первичный смысл; дух их витает над всей культурой, над всей жизнью Европы, над всеми нашими идеалами и ценностями. Из двух сил слагается наша жизнь: из центростремительной и центробежной, из силы, движущей вперед, прогрессивной, и силы задерживающей, консервативной. Хлестаков и есть символ первой, а Чичиков — второй. Оба они всюду и во всем, оба они все опошляют, принижают до своего "среднего уровня, до мещанства". Вот, например, наши теперешние центральные идеи: Богочеловек и Человекобог, борьба со стихией нравственности, крайнее утверждение своего "я" и христианское тяготение к мирам иным,

крайнее отрицание этого "я". Но разве хлестаковское изречение "ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия" не есть опошленное ницшеанское и карамазовское: "нет добра и зла, все позволено"? Так же, как его слова: "хочешь пищи для души — вижу, точно надо чем-нибудь высоким позаняться"? Не христианство ли это, тоска по неземной отчизне, "идеализм"?

Чичиков "стремится стать, наконец, твердой ногой на прочное основание. Но не выражается ли в этом самая внутренняя сущность европейской культуры XIX века, в том числе и кантовский позитивизм?" (!) Ведь "комфорт, то есть высший культурный цвет современного промышленно-капиталистического и буржуазного строя, комфорт, которому служат все покоренные наукой силы природы, все изобретения, все искусства, — и есть последний венец земного рая для Чичикова и для всех тех, которые только заботятся о хлебе насущном, для миллиона счастливых чиченков. И здесь Чичиков сливается уже с Хлестаковым в единое целое. Ибо беспочвенный, безземельный петербургский пролетарий, который и есть воплощение хлестаковской легкости, только и стремится к умеренной сытости, спокойному довольству в комфортабельных алюминиевых дворцах, в вавилонской башне социал-демократии, — в царстве Чичикова, всемирного и вечного, Чичикова sub specie aeterni" (т. X, с. 188). Так расправляется Мережковский, легко и стремительно, с мещанством и заодно уже и с социал-демократией.

Дальше уже речь об историческом христианстве. Гоголь всю жизнь свою призывал к битве с чертом, с плоскостью, с пошлостью, с срединой. Но сам ли победил его? Сам ли спасся? Тому именно помешало его внутреннее раздвоение, душевное разногласие, коренной разлад между жизнью в Боге и жизнью в теле, между о. Матвеем, этим мрачным представителем исторического христианства, аскетического начала, умерщвления плоти, и Пушкиным, знавшим высшее равновесие, гармонический лад между обеими правдами: языческой и галилейской. Гоголь пошел за о. Матвеем, который убедил его, что жизнь в Боге требует непременно ухода от мира, — и погиб. Старое христианство не помогло. Чем же тогда победить черта? Как избавиться от его двух превечных ипостасей — хлестаковщины и чичиковщины? Остается только одно: уверовать во второе Откровение, в царство Святого Духа. Сам Гоголь, не плачущий, а "пляшущий", был близок к этому, по крайней мере, уже явно "коснулся" той оси, на которой держится и от колебания которой зависит мировой поворот от Первого ко Второму Пришествию". Коснулся этой оси в статье "Мысли о Светлом Христовом Воскресении", где было признал необходимость слияния Христа с жизнью. Но он не послушал голоса этой правды — слишком велика была власть над ним мрачного аскетизма, слишком давило его историческое христианство.

Так произвольно истолковываются Мережковским жизнь и творчество еще одного великого писателя все во ту же славу его синтетического идеала, в оправдание своеобразно использованных апокалипсических откровений Иоанна, сына Громова. И снова рождается прежний вопрос: конкретнее ли стали от этого контуры его учения? Приобрело ли оно большую убедительность? Оживилась ли этим хоть на йоту его триадическая схема? Допустим даже, что Мережковский вполне прав, что его критика христианства и социал-демократии верна, глубока, убийственна для них. Да, мир действительно погряз в ничтожестве, в пошлости, иссяк доподлинный дух христианства или оно было с самого начала ложно понято. Но где же все-таки необходимость поворота именно ко "Второму Пришествию"? Вытекает ли оно с "диалектической необходимостью" из современного — пусть отчаянного — положения? Не имеем ли мы здесь дело с обычными приемами проповедника, зазывающего всякими правдами и неправдами в свою спасительную секту? Нет, с такого рода учением, которое строится и зиждется на одном только голом отрицании других учений, нельзя считаться всерьез. А ведь Мережковский и здесь и после только таким образом и строит его. Докажет якобы неудовлетворительность аскетического христианства, разнесет строго и решительно позитивизм и сейчас выдвинет свою формулу: а вот в моем грядущем царстве все по-иному: не будет ни пошлости, ни мещанства, ни анархизма, ни социализма, ни самовластия, ни народовластия, ни умерщвления плоти, ни унижения духа. Но что же будет? Абсолютный покой? Никаких интересов, никакой борьбы? Смерть?

И это действительно так. Самые яркие, самые привлекательные краски, в каких рисуется его идеал, мы находим в статье "Меч". И здесь этот идеал представляется

прежде всего как единственное спасение от всех бед и несчастий. Историческому христианству вменяется в вину не столько его аскетизм, сколько его непоследовательность, половинчатость, дух компромисса, как в вопросах пола, так и общественности. С одной стороны, половая любовь — мерзостная похоть и ангельское, монашеское — в детстве, а с другой стороны — брак все же допускается, как наименьшее зло, как временная сделка с немощной похотью — лучше жениться, чем разжигаться. Или: с одной стороны, "не убий" и "мне принадлежит всякая власть на земле и на небе", а с другой — "православное Христово воинство" и поклонение князю мира сего, Кесарю-Первосвященнику, другому Помазаннику, Самодержцу... И т. д. и т. д. В этом отношении человечество, отвернувшееся от христианства, признавшее и приявшее культ жизни, плоти целиком, ближе к истинному Христу, чем само христианство.

Но человечество без Христа тоже идет по ложному пути, его идеалы тоже неудовлетворительны. Социализм и анархизм — последние слова общественного движения — помимо всех других дефектов заключают в себе еще и внутреннюю неодолимую антиномию, которая может быть решена только какими-то особыми путями. В анархизме я утверждаю себя, свою личность как единое абсолютное начало, но этим самым я утверждаю себя против всех, отрицаю всех для себя. В социализме та же антиномия наизнанку. Я утверждаю всех, общественность как единое абсолютное начало, то есть утверждаю всех против себя, отрицаю себя для всех. Какой же выход? Конечно, Третий Завет, последнее Откровение. Антиномия личности и общества, анархизма и социализма разрешается... в совершенном соединении Богочеловека с Богочеловечеством, в безгранично свободной и безгранично любовной религиозной общине, в грядущей истинной единой, соборной и вселенской церкви. Представляется же Мережковскому эта община вот какой: "Боговластная общественность будет казаться вне — пределом анархизма, изнутри — пределом социализма; а в действительности — преодолеть антиномию анархизма и социализма в совершенном синтезе безгранично свободной личности и безгранично свободной общественности..." "И это и будет тысячелетнее царство святых на земле, в новом Иерусалиме, Граде Возлюбленном, в том самом, который возвещается в Апокалипсисе" (т. X, с. 31). Но ведь это не решение, а устранение антиномии. "Преодолеть", "не будет" — но как же это произойдет? Где те внутренние силы, которые должны заставить личность смириться или впредь отождествлять свои интересы с интересами всех? И в своей положительной части, более нам понятной, чем это отличается от алюминиевых дворцов "миллиона счастливых чиченков", от идеалов социал-демократии? Ведь они также утверждают, что антиномия между личностью и обществом сама собой устранится; значит, и их благостная общественность будет казаться извне пределом анархизма, изнутри — пределом социализма? Безграничная любовь, безграничная свобода, извне анархия, изнутри социализм, совершенное соединение Богочеловека с Богочеловечеством — какие это все пустые призраки, мертвые символы, никого не утешающие и никого не убеждающие!

"Он должен быть неумолим и страшен, как Митра-Дионис в славе и силе своей, милосерд и кроток, как Иисус Галилеянин" — так вещала мудрая Кассандра-Арсиноя о будущем, о Возрождении. "Что ты говоришь? Разве это может быть вместе?" — спросил ее спутник. Всю жизнь свою искал Мережковский этой возможности, чтобы "это было вместе".

"Все многобожное язычество искало единого Бога-Отца и нашло Его в откровении Израиля — в "неумолимом и страшном" Боге Саваофе. Весь Израиль, закон и пророки искали Мессии, Сына Божьего — Иисуса Галилеянина. Все христианство ищет Духа Божьего и найдет Его в Третьем Завете, в царстве, не только духовном, но и плотском, не только внутреннем, но и внешнем, не только небесном, но и земном..." Вот к чему пришел Мережковский.

И хочется снова задать тот же вопрос, который остался тогда без ответа: "Разве это может быть вместе?"

В заключение скажем несколько слов и об общественных взглядах Мережковского. В них, думается мне, еще больше отражается вся безжизненность, бесплодность его синтеза, еще ярче сказывается, насколько он далек от "выхода из подполья", от "преодоления своего одиночества". Было время, когда Мережковский считал долгом своего убеждения свысока третировать "житейскую суету", отстаивать принципы аристократизма, и тогда ему казалось, что

"самая кощунственная из религий — большинство голосов" или что "Байрон изменял себе, потворствуя духу черни, снисходя до роли политического революционера" ("Вечные спутники"). К этому времени примыкал довольно близко и следующий период, когда в самодержавии Мережковский усматривал высшие религиозные ценности, власть кесаря оставлял под защитой божественной сущности, а государство отождествлял с церковью, с Телом Христовым. Здесь сказалось, конечно, и влияние Ницше, но в основе Мережковский был, должно быть, искренен. Ведь это так хорошо соответствует его: "И хочу, но не в силах любить я людей: я чужой среди них..."

Но вот пришла русская революция — в ней был пафос, яркое горение, захватывающие порывы — и ясно определилось в сознании, что "тогдашний взгляд на государство был глубоким заблуждением не только политическим, историческим, философским, но и религиозным", что для людей, вступающих в Третий Завет, в третье царство Духа, нет и не может быть никакого положительного религиозного начала в государственной власти. С тех пор Мережковский стал общественником, и его политическим лозунгом сделалось "да здравствует русская интеллигенция, да здравствует русское освобождение". Книга "Больная Россия" почти вся посвящена общественным вопросам, и их базисом является положение, что "между государством и христианством нет и не может быть никакого соединения, никакого примирения". Государство по сущности своей реакционно, а христианство революционно. Оттого-то и оказывается, что Запад уже выше Востока. Христианский Запад весь в революции, а буддийский Восток в реакции. Так намечается уже совершенно новая группировка: русская интеллигенция, русское освободительное движение, Запад, христианство на одном, благодатном полюсе, а буддизм, Восток, русская реакция — "крылатый зверь", черносотенство — "грядущий хам", на другом, противоположном полюсе. Так, с такой изумительной легкостью, изменяет Мережковский одному из самых главных своих положений о превосходстве Востока над Западом, поскольку на Востоке благодать, а на Западе — рать. Но где религия Второго Пришествия, где чаемый синтез Св. Духа? Да, в основе, конечно, он: все события должно трактовать sub specie Третьего Завета, и весь смысл революции заключается в приближении к нему, к царству Апокалипсиса, но Мережковский все-таки предпочитает говорить о нем реже, более робко, сторонкой и произносит он его, завет свой, обыкновенно скороговоркой. Точно старая, давно уже затверженная молитва в устах верующего по традиции. Мережковский предпочитает лучше, чтобы ему служили такие общие понятия, как "революционное христианство" или религия вообще — в особенности последнее. Под понятие религиозности, при желании, можно в самом деле подвести все, что угодно, в том числе и "безбожную" интеллигенцию и "безбожную" революцию. Язык обихода не очень-то любит расчлененные понятия, и пафос революционный — поскольку он, как каждый пафос, иррационален — часто называют религиозным. И тогда ничего не стоит объявить русскую интеллигенцию религиозной, с той лишь оговоркой: до сих пор религиозность эта была бессознательной, а вот теперь или в ближайшем будущем она должна стать сознательной, и победа обеспечена.

Для того чтобы вступить в ряды радикальной интеллигенции, Мережковскому не нужно было перестроить свое миросозерцание. Синтезом Св. Духа освящал он раньше самодержавие. Этим же синтезом освящается ныне революция. Синтез от этого не страдает. Черная или красная краска — все равно, ни одна к нему не пристает. Бесплотные тени отвлеченности всегда бесцветны.

"Это — звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна об одной". Так говорит Мережковский о своих писаниях. Их связывает в одно целое, в одну книгу, сугубо личная задача: как найти "выход из подполья", чем "преодолеть одиночество". В этом одиночестве виновато "бессилие желать и любить... истощение самых родников жизни, окаменение сердца" — словом, "знакомая нам болезнь культуры, проклятие людей, слишком далеко отошедших от природы".

Этими цитатами мы начали свой очерк; ими же закончим. Мережковский, думается нам, не решил своей задачи: не нашел выхода из "подполья". Тому мешала та самая причина, которая породила его одиночество: именно болезнь культуры, слишком развитая сила рефлексии, слишком большая власть рассудка под интуицией. И в этом — неодолимая трагедия Мережковского.

Н. МИНСКИЙ

Минский — псевдоним даровитого поэта-философа Николая Максимовича Виленкина. Он родился в январе 1855 или 1856 года в селе Глубоком, Виленской губернии, в обедневшей еврейской семье. Рано потеряв отца, Н. М. сам пробивал себе дорогу в жизни с детских лет. Учился в минской гимназии, где в 1875 году кончил курс с золотою медалью. Из гимназии, между прочим, вынес очень хорошее знание греческого языка, что дало ему впоследствии возможность перевести "Илиаду". Осенью 1875 года поступил в Санкт-Петербургский университет, на юридический факультет, курс которого кончил в 1879 году со степенью кандидата права. Вскоре уехал на 1 ½ года в Париж и Италию в качестве учителя детей барона Г. О. Гинцбурга. Позднее тоже подолгу живал за границей, особенно в начале 1900-х годов, когда возникало предположение о чахотке. Со средины 1880-х годов Минский состоит присяжным поверенным округа санкт-петербургской судебной палаты, но адвокатской деятельностью занимался мало. В конце 1880-х годов служил архивариусом в Русском для внешней торговли банке; в начале 1900-х годов был причастен к нефтяным предприятиям барона Г. О. Гинцбурга.

В 1877 году подругой жизни Н. М. стала Ю. И. Яковлева (1859—1910), вскоре выступившая с рассказами и повестями под псевдонимом Юлии Безродной. В 1882 году сближение было закреплено церковным браком, в связи с чем Н. М. перешел в православие. В 1886 году он разошелся и затем развелся с Безродной, а позднее вторично женился на поэтессе-модернистке Л. Н. Вилькиной.

Литературные дебюты Минского относятся к 1876 году. В начале этого года он напечатал несколько стихотворений в "Журнале русских романов и путешествий", а летом, в разгар славянского движения, поместил в "Новом времени" (под псевдонимом Н. Валевский) стихотворение "Сон славянина". Под влиянием тех же симпатий к угнетенному славянству написал он поэму "На родине" — повесть о турецких зверствах в Болгарии. Позднее поэма самому автору так мало нравилась, что он не включил ее в собрание своих стихотворений. И в ней действительно очень много наивной романтики, крайне устарелой и элементарной. Но в то время она трогала многих и, во всяком случае, как произведение двадцатилетнего поэта, представляла собою нечто очень замечательное.

Так, по крайней мере, взглянул на нее автор настоящей заметки, живший с молодым поэтом в одной комнате. Я раньше устроил "Сон славянина" в "Новом времени", где вел литературный фельетон[1], а теперь решил пристроить поэму в толстый журнал.

Я отнес ее Е. И. Утину, близкому к редакции "Вестника Европы", а Утин, в свою очередь, отнес ее Гончарову. Старый эстетик пришел в восторг и содействовал тому, что поэма весьма торжественно была напечатана в казовой, январской книжке "Вестника Европы" 1877 года.

С тех пор Минский становится присяжным поэтом "Вестника Европы". Ни в публике, ни в критике поэма успеха не имела, но дальнейшие стихотворения быстро создали Минскому очень большую популярность. Особенный успех выпал на долю "Белых ночей"(1879).

В дальнейших статьях Г. Я. Полонского и Э. Л. Радлова будет дана характеристика Минского как поэта и философа. Во 2-й статье моего общего очерка, будет указана роль, которую Минский играл в ходе неоромантического движения. Теперь же я только назову этапы литературных настроений впечатлительного поэта-философа; можно даже сказать, чересчур впечатлительного, в явный ущерб очень большим природным дарованиям.

До середины 1880-х годов литературная деятельность Минского шла под флагом гражданственности. Одно из стихотворений его — исповедь революционера перед казнью — было даже напечатано в "Земле и воле" и своею искренностью производило такое впечатление, что вдохновило И. Е. Репина написать превосходнейшую живописную обработку той же темы. И так насыщена была гражданственностью вся вообще поэзия Минского того времени, что когда в начале 1880-х годов О. Бакст сделал попытку издать сборник стихотворений

[1]Перешедшее в 1876 году к опальному тогда А. С. Суворину "Новое время" было первое время органом прогрессивным. В нем участвовали Некрасов и Щедрин.

его, то книга была уничтожена цензурою. Гражданственность, по преимуществу, создала успех сборнику стихотворений Минского, который все же удалось издать в 1887 году.

Но это была уже последняя дань радикальным настроениям молодости. И притом дань запоздалая, потому что за три года до того, в 1884 году, Минский выступил в киевской газете "Заря" с нашумевшим фельетоном, в котором, во имя самодовлеющего значения искусства, была объявлена война 60-м годам.

В 1890 году Минский печатает философско-поэтический трактат "При свете совести". Здесь автор создает философско-религиозную систему меонизма. Сущность "меонизма" ни тогда, ни после не была усвоена ни публикой, ни критикой. Владимир Соловьев назвал меонизм абракадаброй, и до сих пор он не входит в число тех учений, с которыми считается научная философия. Про меонизм можно сказать приблизительно то, что кто-то сказал про шахматы: для философии в меонизме слишком много поэзии, для поэзии слишком много философии.

Большая публика не то что критически отнеслась к меонизму, а просто его не заметила. Основное впечатление от книги сводилось к полному отрицанию альтруистических чувств в человеке и объяснению всех человеческих побуждений, даже тогда, когда совершается подвиг, тщеславием. Только об этом злом пессимизме книги и говорили. Говорили, несомненно, очень односторонне, потому что не только своим пессимизмом интересна эта во всяком случае замечательная книга. Но очень уж ярко и неожиданно было провозглашение тщеславия и эгоизма единственными стимулами нашей душевной жизни. И несомненно, что именно этим "При свете совести" положил начало того аморализма, провозглашение которого составляет сущность первого периода новых течений.

И чем дальше, тем Минский все резче рвал связи с прошлым, и тем ожесточеннее становились нападки на него Михайловского, Якубовича и др. В 1890-х годах Минский — один из самых воинствующих главарей "декадентства", "символизма" и провозвестник той полосы неоромантического движения, которая должна быть названа "языческой" по преимуществу. Культ наслаждения, вакхическое восприятие мира, красота превыше всего, интерес к общественности есть "чумное пятно" русского художественного творчества — вот лозунги этой печальнейшей поры забвения великих заветов русской литературы, и Минский, увы, пророк ее.

На рубеже XX века в новых течениях происходит резкий перелом. Неоромантизм в лучшем, мечтательно-идеалистическом понимании этого слова окрашивает теперь мироотношение нового литературного поколения. Аморализм изжит, начинается период "богоискательства". Минский тесно к нему примыкает и принимает деятельное участие в создании Религиозно-философского общества и не раз был председателем на знаменитых собеседованиях его.

Это был странный союз ортодоксальных архиереев, певца полового начала и ожесточенного врага аскетизма Розанова, эстетического "неохристианства" супругов Мережковских и Философова и стоящего вне времени и пространства меонизма Минского. В этом союзе, столь характерном для брожения, охватившего на рубеже XX века все слои русского мыслящего общества, самая симпатичная роль, несомненно, принадлежала архиереям и архимандритам. Под влиянием общего подъема они несли в общество искреннее желание выявить лучшие начала христианства в ортодоксии и создать веротерпимость. Писатели же, увы, играли словами, и создавалось, кроме, конечно, вопроса о веротерпимости, единение, основанное исключительно на том, что все произносили слова "религия" и "Бог", вкладывая, однако, в них совсем иное содержание. В частности, "религия" Минского, с его отрицанием какого бы то ни было реального содержания в понятии о божестве, не имела, конечно, ничего общего с тем пониманием "религии", которое дорого людям, верующим бесхитростно. И странное впечатление, чтобы не сказать более, производил один из докладов Минского в Религиозно-философском обществе, где он с сокрушением читал архиереям об "упадке веры". Архиереи сочувственно слушали. Но очевидно, что этот "упадок веры" они понимали не так философски, как меонист-докладчик, не потрудившийся, однако, поставить точки над i, после чего, конечно, мнимое единение исчезло бы как дым.

Как бы то ни было, с целью проводить "религиозное" сознание в общество, Минский, писавший тогда "маленькие фельетоны"

в умеренно-консервативной газете "Рассвет" (кн. Э. Э. Ухтомского), стал в конце 1904 года добиваться разрешения на издание газеты "Новая жизнь". Он получил это разрешение, которое при другом направлении в то время было получить немыслимо.

Тем удивительнее дальнейшая судьба газеты, издание которой было налажено в начале октября 1905 года в союзе с... социал-демократами. Несмотря на всяческие "веяния", социал-демократы до 17 октября не имели возможности создать свой собственный орган, и на этой почве произошло это единственное в своем роде единение между большевиками и богоискателем Минским, за полгода до того в своей книге "Религия будущего" объявившего социал-демократию пошлостью и духовным мещанством. Позднее, оправдываясь от шедших со всех сторон нападок (в статье "История моего редакторства", перепечатанной в сборнике "На общественные темы"), Минский объяснял, что он считал союз чисто механическим. Газета была строго разграничена; редактор не вмешивался в общественно-политический отдел, зато ему была предоставлена полная автономия в отделе литературно-философском.

Наивная вера в возможность такого симбиоза кончилась во всех отношениях трагически. Начать с того, что в первых же номерах, не спрашивая, конечно, редактора-издателя, Горький поместил статью, где "эстетика" третировалась en canaille[1] и все писатели, Льва Толстого не исключая, были объявлены мещанами.

А сверх того, в первом номере[2] была помещена социал-демократическая программа вся полностью, до демократической республики включительно. Хотя произошло это в самый разгар "дней свободы", все же в тот же самый день последовало привлечение к суду, и Минский был арестован. Пробывши несколько дней в заключении, он был отпущен под очень большой залог, которым пренебрег и вскоре перебрался за границу.

Поселился Минский в Париже, и началось безрадостное эмигрантское мыканье. Безрадостное вдвойне, потому что пришлось очутиться в полном нравственном одиночестве. С новыми друзьями, социал-демократами, недавний редактор "Новой жизни" совершенно разошелся и вскоре вступил в печатную полемику, а соратники по богоискательству называли превращение в 24 часа мистика в социал-демократа небывалым в истории русской интеллигенции цинизмом.

Это, конечно, крайне несправедливо. Никакого цинизма тут не было. В основе печальной метаморфозы лежали другие причины. Прежде всего изумительное для человека, решившего стать во главе газеты, незнание политической жизни. С наивнейшею откровенностью Минский рассказывает, как, приступив к практическому осуществлению драгоценного в то время права, он решил "основать газету в союзе с кружком лиц, в свободолюбии которых был бы уверен и которым мог бы поручить ведение политического отдела". Для этого он летом 1905 года "проездом через Париж навестил П. Б. Струве, который, как редактор "Освобождения", казался подходящим лицом для заведования политическим отделом задуманной газеты". Со Струве ничего не наладилось, и тогда редактор "Новой жизни" "обратился письменно и устно к другим лицам в Петербурге и Москве, в политическом радикализме которых не сомневался. Но, конечно (!), наиболее желанными союзниками представлялись марксисты, с которыми уже раньше вел переговоры по поводу газеты "Рассвет", ибо не могло быть никакого сомнения, что в начинающейся политической борьбе главное ядро бойцов за свободу составит организованный сознательный пролетариат".

Полная, можно сказать, политическая безграмотность этого наивного объяснения совершенно обезоруживает. Кто даже теперь, когда разделение на партии уже утратило часть своей остроты, стал бы обвинять в цинизме и беспринципности человека, затевающего газету сначала с Милюковым, потом с какими-то "радикалами" (что это за неведомая партия?), потом с Чхеидзе? Просто сказали бы, что тут геркулесовы столбы политической неосведомленности и неумения разбираться в социальных и политических течениях.

Но не только полною неориентированностью объясняется молниеносный переход от борьбы за мистицизм к борьбе за "организованный сознательный пролетариат". Дело-то в том, что редактор-богоискатель вовсе не отмежевался сколько-нибудь решительно от "политического отдела" своей газеты. Он на короткое время, но, несом-

[1] Низко, подло *(фр.)*.

[2] Вышел 22 октября, после прекращения октябрьской забастовки.

ненно, весьма определенно проникся непримиримостью этого "политического отдела". Тут выступил на сцену роковой дефект, благодаря которому крупные и разнообразные дарования Минского-поэта и Минского-мыслителя не получили в полной мере соответственного литературного воплощения. Этот дефект — отсутствие глубины настроений и вреднейшая для органического роста дарований способность быстрой смены одних переживаний другими. У Минского есть стихотворение, начинающееся так:

Любовь трехдневная моя,
Как юный цвет в начале мая,
С души срываю я тебя.
Прости, о греза молодая...

Таких краткосрочных увлечений чересчур уж много было в литературно-общественной жизни Минского, и одним из них был внезапный союз с большевиками, задуманный как нечто внешнее и механическое, но превратившийся в настоящую "трехдневную любовь". Начать с того, что в образовавшемся в октябрьские дни самочинном комитете печати Минский с необыкновенной резкостью выступал именно как представитель социалистической печати и с полным пренебрежением трактовал остальную печать как буржуазную. А затем — и это самое главное и характерное — трехдневный роман с социализмом завязался не только у Минского-редактора, но и у Минского-поэта. Он написал так прямо и озаглавленный "Гимн рабочих". Вот эта рабочая марсельеза, в которой, как это часто бывает с неофитами, исповедание новой веры доходит до какой-то ярости:

Гимн рабочих

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Наша сила, наша воля, наша власть.
В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь!
Кто не с нами, тот наш враг, тот должен пасть!
Станем стражей вкруг земного шара,
И по знаку, в час урочный, все вперед.
Враг смутится, враг не выдержит удара,
Враг падет, и возвеличится народ...
Мир возникнет из развалин, из пожарищ,
Нашей кровью искупленный новый мир.
Кто работник, к нам за стол! Сюда, товарищ!
Кто хозяин, с места прочь! Оставь наш пир!
Братья-други! Счастьем жизни опьяняйтесь!
Наше все, чем до сих пор владеет враг.
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
Солнце в небе, солнце красное — наш стяг!

Через 1 ½ года автор "Гимна" закончил свою статью "История моего редакторства" следующей тирадой:

"В немногие дни и недели русской революции мы воочию убедились, что интересы социал-демократии непримиримы с интересами культуры, что догматы политиканствующего марксизма не менее враждебны идеальным стремлениям интеллигенции, чем тирания бюрократии и насилия реакции".

Не вступая в обсуждение этой сентенции по существу, можно, однако же, сказать, что гораздо больше всех большевиков в "тирании" "немногих дней" торжества социал-демократии повинен как раз автор "Гимна", с прямо каннибальскими призывами его и с грозным окриком "прочь" всякому инакомыслящему. Пересол прозелитизма тут сказался во всей своей силе.

А затем следует также отметить необыкновенно странное приглашение пролетариев соединяться для пиршеств и "опьянения жизнью". Что за смесь социал-демократизма с неизжитым декадентским "оргиазмом" и всяческим "вакхизмом"!

Почти все восемь лет своей эмигрантской жизни Минский провел в Париже. Он написал за это время интересную драматическую трилогию ("Железный призрак", "Малый соблазн", "Хаос"), посвященную изображению огромной "власти вещей" в жизни современного человечества, будто бы "малого соблазна", а в действительности соблазна величайшего предметов обихода, туалета, обстановки и т. д. Но бóльшую часть времени приходилось отдавать писанию корреспонденций и посылке телеграмм в московскую газету "Утро России".

После амнистии 1913 года Минский получил возможность вернуться в Россию. В марте 1914 года он приехал в Петербург, где старые друзья по эпохе декадентства и символизма, с Федором Сологубом во главе, устроили ему радушную встречу. Прочитанная им весною в Петербурге публичная лекция (о власти предметов в Западной Европе и, в противоположность этому, власти духа в русской литературе) собрала публику. Лекция была с успехом повторена в Москве и некоторых провинциальных городах. Летом 1914 года Минский временно уехал во Францию, но война его там задержала.

Ред.

Меонизм Н. М. Минского в сжатом изложении автора

Меонизм Минского представляет собою причудливую смесь научного мышления и полета поэтической фантазии. А в той части, где автор, творя "меоническую легенду", говорит определенно, что божество из "любви ко множественному миру добровольно умирает", меонизм переходит уже в создание нового религиозного вероучения. Все это делает крайне ответственным изложение сущности меонизма, и мне казалось совершенно необходимым дать читателям представление о религии Минского в такой форме, которая исключала бы возможность какой бы то ни было неверной передачи. Я обратился к самому Николаю Максимовичу с просьбою сжато сформулировать свое философско-религиозное credo и приношу ему искреннюю благодарность за то, что он исполнил просьбу с такою категоричностью.

Ред.

1. Все существующие доныне великие религии основаны на чувстве веры. Религия и вера так тесно соприкасались между собою в течение веков, что оба эти понятия, вполне различные по своему содержанию, принимались доныне как синонимы. Христианская религия, христианская вера, христианское вероучение, христианское вероисповедание — все это выражения однозначащие.

2. Вера есть допущение чудесного, противоречащего общим законам явлений. Вера в Бога есть допущение чудесного Существа, которое имеет бытие вне явлений и тем не менее вмешивается в мир явлений не по общим законам природы, а в нарушение этих законов, по своим собственным неисповедимым намерениям.

Каждый факт такого вмешательства верующий называет чудом и считает его оправданием и подтверждением своей веры. Вера и ожидание чудес нераздельны.

3. Феномен веры происходит в сознании, но берет начало в воле. Заставляет человека верить надежда или страх. Верующий допускает существование той силы, от которой он ждет добра или боится зла. Поэтому религии, основанные на вере, и все установленные ими обряды, молитвы и жертвоприношения проникнуты духом страха или ожидания награды. Верующий смотрит на божество или как на подателя благ, или как на мстителя.

4. Будучи только отражением желания в мысли, вера, с ростом критической мысли, неизбежно должна ослабевать. Мы перестаем верить в чудесное не потому, что не видим чуда или убеждены в объективной невозможности чуда: в этом убедиться мы не в силах. Но, критически изучая природу разума, мы убеждаемся, что субъективно у нас нет органа для восприятия чудесного, даже если бы оно происходило перед нами. Нам нечем верить в незакономерное, ибо все наше познание и весь наш внутренний опыт происходят в таких же условиях закономерности, как внешний опыт. Поэтому, допуская сознанием то, что противоречит этим законам, мы в одно и то же время утверждаем наш разум и отрицаем его. Если нарушение всеобщих законов возможно в какой бы то ни было точке, то все результаты нашего мышления теряют для нас свою обязательность, и, присутствуя при чуде, мы не могли бы сделать никакого вывода из этого факта, ибо делать вывод — значит основать явление в условиях закономерности.

5. С нарушением веры судьбы религий, на ней основанных, неизбежно становятся иными. Какие бы сокровища мысли и чувства ни таили в себе эти религии, но в общем они — фантомы сознания. Попытки реформировать старые религии должны быть признаны праздными, тщетными, обращенными к прошлому, а не к живому будущему. В сущности, уже в наши дни храмы старых религий покосились и грозят падением. Но и развалины их еще представляют собою ценность, и ее-то напоследок спешат использовать причастные лица.

6. Если бы вера являлась единственно возможной основой религии, то будущее людей пришлось бы признать арелигиозным. Но религиозное познание и религиозное чувство неискоренимы и так же имманентны познающему духу, как и переживания научные и эстетические. Мир создан таким образом, что все, находящееся в нем, закончено само в себе, но в то же время окружено бесконечным, с которым оно сливается. Наша внутренняя жизнь не может быть ограничена отношениями к нам самим, к другим людям и к природе. Отношения эти окружены атмосферой бесконечного и абсолютного, которая и составляет содержание религиозного познания. Наука изучает причины явлений, соизмеримые с действительностью. Но существуют еще цели, с действительностью несоизмеримые. Смерть действительна, но она находится в противоречии с нашей волей. Желания наши могут удовлетвориться некоторыми явлениями, но в общем действительность не желанна. Вот в этой точке разрыва

и возникает религиозная истина, которая изнутри объясняет и освящает смерть, подобно тому как наука извне объясняет и освящает жизнь.

7. Вера лишь один и притом временный и самый неверный из источников религиозного познания. Помимо веры есть еще другие источники — неиссякаемые, вечные, наш мистический разум, мистическая воля и мистическое чувство. Мистическое отличается от чудесного тем, что оно не нарушает законы природы, но создает новую, более общую и более глубокую закономерность.

Мы ничего не знаем о внемировом, трансцендентном божестве, но мы знаем с уверенностью, что, по мере того как возрастает деятельность нашего разума и нашей воли, в нас возникают идеи и чувства sui generis[1], отличные от всех проявлений чувственных и метафизических. Основная отличительная черта мистических идей и чувств заключается в том, что они абсолютно желанны и в то же время меоничны, то есть абсолютно противоположны всякому нашему опыту. Но это не есть противоположность между явлением и чудом (присущая божеству верующих), а противоположность между недостижимым идеалом и всегда стремящейся к нему действительностью. В меоническом сознании мы открываем, что жизнь не материалистическая идиллия комфорта и знания, но мистическая трагедия и что цель наша заключается не в самоутверждении в счастье, а в самоотрицании через познание божества. И подобно тому как мир отрицает себя в божестве, божество является нашему разуму как отрицающее себя в мире, как вечно приносящее в жертву свое единство из любви ко многим.

8. Религия внутреннего откровения освящает новым светом то, что было истинного и вечного в прежних религиях. При свете меонизма мы приобретаем уверенность, что легенды и догмы прежних религий уже заключали в себе начало мистической истины, но смутное и затемненное суеверием и страхом. С высоты меонизма мы начинаем относиться к содержанию прежних религий, как относимся к дошедшим до нас статуям греческих богов, которые, перестав быть для нас богами, все же пребывают для нас божественными.

9. В отличие от религий, основанных на предании, религия внутреннего откровения бескорыстна. Она не обещает ни благ, ни избавления от страданий, но она не бесполезна, ибо дает внутреннее оправдание трагедии жизни и смерти и служит последней плотиной против темных, вечно нам угрожающих волн пессимизма. Сверх того, одна только меоническая истина объясняет правду нравственного двуединства, тайну двух путей нравственной жертвы — героической и аскетической, которые оба ведут к отрицанию множественного мира в едином и бескорыстном.

10. Нет оснований сомневаться в том, что религия внутреннего откровения со временем заменит все многочисленные религии, основанные на вере, чуде и предании, и объединит человечество. Но в настоящий момент сознание людей переживает кризис мегаломании и недоверчиво и невнимательно относится к философии религии. В наши дни религиозное сознание может быть достоянием лишь немногих.

К этим десяти пунктам, вкратце излагающим сущность меонизма, считаю нужным прибавить несколько строк об одном мыслителе, столь близком современному возрождению религиозной идеи и столь незаслуженно наказанном молчанием толпы — о Майнлендере.

Почтить память этого великого борца и мученика новой религиозности заставляет меня не чувство признательности, ибо лично этому мыслителю я ничем не обязан: концепция меонизма во мне сложилась самостоятельно, и первая моя книга об этом предмете ("При свете совести") появилась раньше, чем я услышал имя Майнлендера и узнал о существовании "Философии искупления" (Die Philosophie der Erlösung). Но в интересах истины я обязан сказать, что первый из современников, положивший в основу будущей религии идею о жертвенной смерти Бога, был Майнлендер и что поэтому он, а не кто другой, должен быть назван предтечей меонизма.

Религиозно-философская система Майнлендера, этого единственного законного наследника духовных богатств Шопенгауэра и Гегеля, страдает многими недостатками. Прежде всего, в ней смерть Бога раскрывается логически, как необходимый процесс божественной диалектики, а не мистически, как вечно длящийся акт божественно-творческой любви. Затем, метафизика Майнлендера является разновидностью натурфилософии, — чем-то равно чуждым истинной науке и истинной философии. Наконец,

[1] Особого рода *(лат.)*.

мораль Майнлендера сводится к проповеди смерти, и хотя проповедник запечатлел свое слово личным подвигом и, подписав последний лист корректуры "Философии искупления", принял добровольную смерть, тем не менее апология смерти как желанной цели мирового процесса останется вечно неприемлемой и чуждой человеческой природе. Но все эти недостатки не могут затмить великой заслуги Майнлендера, который первый определил сущность всякой будущей религиозной истины. Значение и сила меонической мысли заключаются в том, что она кладет в основу религиозности ту самую идею, которая до сих пор считалась отрицанием религии. Во все века враждебным началом религиозности был атеизм, сомнение в бытии Божием или уверенность в его небытии, причем небытие Божие понималось феноменально, как небытие предмета во времени и пространстве. В меонизме уверенность в небытии Бога превращается в краеугольный камень религиозного познания, но идея небытия принимается абсолютно, как смерть изначальная и вечно длящаяся, как вечное умирание и, следовательно, вечное воскресание. Эти два элемента божественности — абсолютное бытие и абсолютное небытие — во всех исторических религиях были до сих пор разъединены, и одна половина человеческих религий (египетская, греческая, еврейская, христианская, магометанская) имела своим центром святыню вечного бытия, другая же половина (веддийская, брахманская, буддийская) имела таким же центром святыню вечного небытия, нирвану. В меонизме оба элемента святыни впервые жизненно соединены, и поэтому меоническая истина, не боясь угрозы со стороны атеизма, кажется несокрушимой.

В меонизме божество открывается как абсолютно Единое, которое, из любви к множественному миру, добровольно умирает, вечно приносит себя в жертву ради мира и вечно воскресает в этом мире и в его стремлении к абсолютно Единому. Божество, постигаемое таким образом, кажется скорее началом вечно женственным, нежели мужским. Божество рождает мир и умирает в акте родов, и мир, никогда не видя Существа, родившего его, мистически созерцает его черты и любит его жертву. Но могут спросить: если небытие Божие — условие нашего бытия, то откуда мы узнаем об этом небытии и о тайне божественной жертвы вообще? Эта тайна открывается нам не в вере и не в предании, а в нашем же временном и ограниченном бытии, ибо каждый акт нашего духа есть стремление к абсолютному единству, к желанному и недостижимому. Трагизм человеческой психологии, несоизмеримость между релятивностью наших сил и абсолютностью наших идеалов — вот тот вертеп, те ясли, в которых рождается религиозная легенда о родившем нас Божестве. Богопознание, вопреки мнению Конта, составляет не начало, а конец духовной деятельности, вершину, на которую нас ведут психология и метафизика. О божественной жертве догадывались творцы древних гимнов, называвшие Бога первосвященником и жертвой. О ней пел Орфей, она раскрывалась в смерти и воскресении Диониса, в смерти и воскресении Христа. И мудрецы всех времен учили, что цель наша заключается лишь в стремлении к святыне, а не в ее достижении. Но все эти догадки становятся истиной только в меонизме, в религии разума, которая венчает наши знания о мире и душе. Бога, приносящего себя в жертву за мир, не о чем просить, Ему не о чем молиться, ибо Он уже раньше наших просьб бескорыстно отдал нам все: свое бытие и свое единство. Любовь мира к Богу может быть так же бескорыстна, как жертва Бога за мир. Но спросят: нужна ли людям религия без молитв и ожиданий? Если нужное означает то же, что корыстное, то следует со всею твердостью ответить, что религия людям не нужна, точно так же как красота, будучи противоположностью пользы, бесполезна. Все, что человеку н у ж н о для его личного и общественного блага, он может почерпнуть в природе, в науке, в морали. Но есть избранники, которые, не довольствуясь полезным, ищут прекрасного, и для них красота становится полезнее самой пользы. Точно так же есть избранники, которые, не довольствуясь благами жизни, ищут оправдания и освящения этих благ. Им религиозная истина кажется нужнее, чем все истины науки и морали. Кто, подобно Майнлендеру, приближается к пониманию божественной жертвы, тот сам становится богоподобным и, подобно Богу, сгорает неведомой миру жертвой за мир.

Религии во множественном числе умерли, религия в единственном числе рождается. Религии многих умерли, религия одиноких рождается. Религии божественных чу-

дес и человеческих просьб умерли, религия бескорыстной жертвы и бескорыстной любви рождается. Название этой рождающейся религии будущего — меонизм.

ПОЭЗИЯ МИНСКОГО

Григория Полонского

I

Итоги и манифесты

Поэтическое творчество Минского имеет свою особую стихию. Минского занимают самые ответственные по содержанию и самые смутные по форме проблемы, преимущественно проблемы совести, загадка, тайна, последний смысл бытия, вопросы мировоззрения и миропорядка, вопросы бытия и небытия. Но как поэт Минский не принадлежит к числу однажды рожденных. Напротив, он рождался не раз, умирал и воскресал не однажды и, если не считать кратковременных роздыхов, которые он себе предоставляет, переходя из одной фазы поэтического и духовного перевоплощения в другую, то его можно себе представить не иначе как в процессе беспрерывного рождения.

Мало того. Сами рождения Минского как поэта не лишены некоторой стихийной знаменательности. Они, если можно так выразиться, не лежат на одной линии восходящего или нисходящего развития, а находятся скорее как бы в процессе взаимного истребления. С болью заметного душевного надрыва поэт переходит от одного порывания к другому. Но редко такой переход сопровождается для него творческим обогащением. Всякая полоса нового поэтического вдохновения для него прежде всего — арена борьбы и вражды с предшествующей ей полосой. У Минского всегда какое-то маловразумительное сенсационное стремление превратить любую из своих пройденных ступеней в сознание неслыханной ошибки, греха, "чумного пятна" (как он сам бы выразился). Минский не столько творит в своей поэзии, сколько очищается и освобождается от сотворенного и содеянного и часто с таким расчетом, чтобы от последнего, по возможности, и след простыл. Чего абсолютно нет у Минского — это благодарной, благоговейной памяти и прежде всего нет этой памяти в отношении к самому себе. Каждая творческая натура имеет свою зиждительную стихию. Зиждительная стихия Минского — отрицание всякого созидания. В поэтической его индивидуальности нет чего-то существенного, элементарного, животворного — нет экстаза созидания. Экстаз доступен ему только в форме отречения и самоотречения, отрицания и самоотрицания.

При таких условиях очень трудно дать правильную и справедливую оценку поэзии Минского. Не знаешь, на чем сосредоточить свой анализ, когда сам творец этой поэзии пользуется ею в значительной мере для того, чтобы устроить нечто вроде м и т и н г а взаимно враждебных и исключающих друг друга вдохновений.

Но тут выручают другие особенности музы Минского. Со стихией отрицания в поэзии его странным образом сочетается какая-то своеобразная, не лишенная трезвости и расчетливости способность к самокритике и самотолкованию. Минский любит отрицать самого себя, но еще больше любит оглядывать самого себя. Есть что-то дидактическое всегда в его поэзии. Он не сознает и потому не дорожит внутренней преемственной связью своих творений, но, по всему видно, всегда охотно удерживает в своей памяти их внешнюю связь и, сдавая в архив какую-либо полосу своей поэзии, любит это делать по пунктам, по программе. Невольно бросается в глаза в этой поэзии сравнительное обилие "манифестов" и "итогов".

Минский всегда либо что-то резюмирует, либо что-то возвещает. Он всегда занят установлением каких-то нужных ему граней. Он редко всецело во власти своей творческой стихии. Его легче всего представить себе в начале или в конце творческого процесса. Он прежде всего поэт предельных пунктов:

Здесь лежат пред тобою три пути,
Здесь раскрыты три к жизни ведущие двери.
Выбирай, что твоим отвечает мечтам:
Пойдешь вправо — жди совести тяжкой потери,
Пойдешь прямо — съедят тебя лютые звери,
А налево пойдешь — станешь зверем ты сам...
И заснуть о, друзья, предпочел я в преддверьи.

Это бесспорно итоги — предельный пункт какого-то конца, былого, оборванного, изжитого вдохновения. А вот манифест нового, грядущего, молодого, непочатого вдохновения, победившего в состязании трех богинь:

Вакханкой молодой ко мне она вошла,
В одной руке подняв бокал с кипящей влагой,
В другой — венок из роз, и вся она цвела
Грехом и красотой, весельем и отвагой...
...Я руки к ней простер, но в этот миг другая
Богиня строгая явилась предо мной,
Со взором, мечущим вражды и гнева пламя,
В доспехах воина, сильна и молода,
С руками, грубыми от тяжкого труда,
И меч светился в них, и развевалось знамя...
...Я руки к ней простер,
Хотел сказать: я твой! — И вдруг упал мой взор
На музу новую. Бледна, как привиденье,
Недвижная, она стояла и с тоской
Глядела в очи мне безумными очами.
У ней в одной руке тлел факел, а в другой
Мерцало зеркало холодными лучами...
...И шепот истины, как бы он ни был слаб,
В ней будет слышаться сквозь крики отрицанья. —
Так молвила она. И, удержав рыданья,
Молчал я, как молчит пред царицей раб.

И опять итоги:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою.

И опять манифест:

Нет двух путей добра и зла, —
Есть два пути добра.

Само собою разумеется, что итоги и манифесты Минского не всегда выражают истинное положение вещей даже с точки зрения его подлинных переживаний. Итоги — не всегда итоги, а манифесты — не всегда манифесты. По крайней мере, в том безусловном смысле, что, отрываясь от какого-либо источника своего поэтического вдохновения, поэт фактически изжил и исчерпал его до дна, или, возвестив новый путь, он фактически и беспрекословно вступил на этот путь. Решив, например, забыться сном ввиду зловещей надписи о трех дорогах, поэт, конечно, вовсе не в такой степени одержим неподвижностью, в какой это ему представляется. И после роковой надписи он так или иначе продолжает бодрствовать и двигаться и "вправо", и "влево", и даже в разные стороны, и что мудренее всего — в пределах того же довольно-таки тесно очерченного круга. С другой стороны, провозгласив себя рабом царицы-истины, поэт вовсе уж не так безусловно предан своему новому званию, хотя бы потому, что этого "раба" вот-вот смутит другая царица, другая истина — истина истины; хотя бы потому, что, дорожа абсолютной свободой, поэт никогда, в сущности, не свободен ни от груза своих поэтических усилий в прошлом, которое он считает без достаточного основания преодоленным, ни от зыбких чар грядущего, которые он считает столь же без достаточного основания осуществленными.

И все же эти итоги и манифесты крайне знаменательны для Минского. В связи с основной стихией его поэтического творчества они дают наиболее верный и надежный ключ к уразумению и оценке последнего. Одно указывает и объясняет последний наиболее зрелый плод его идейных и поэтических проникновений, представляющий собою отрицание существующего и достижимого во имя несуществующего и недостижимого. Другое устанавливает вехи на том пути, на котором эти проникновения обретали свои временные и преходящие формы.

II

Гражданские мотивы

Три богини стояли у колыбели поэта. Но это впоследствии, при его вторичном или третичном рождении. Вначале же была только одна богиня, вторая из трех, та именно, что звала "на тесный путь лишений и борьбы, где счастье — редкий гость, где горе — гость привычный?" Минский начал с гражданской поэзии, с песни о народе и прежде всего с печальной песни о горе-злосчастье народном:

В тех песнях скорблю не о горе большом —
О горе сермяжном земли неоглядной:
Страданий народных, как моря ковшом,
Нельзя исчерпать нашей песней нарядной.

Впрочем, тут кроется маленькое недоразумение. В начальные годы вступления Минского на литературное поприще "сермяжное горе", которое так волнует его, унесло с собою целое поколение русских людей, едва ли не самое славное и героическое, которое только знала "неоглядная земля". Но, вместе с тем это поколение переживало и черные дни немощи и сомнений. И вот тут и кроется недоразумение. Поэт говорит про свою музу:

Не раз она с собой меня водила
В жилища грязные труда и нищеты
И почитать велела их как храмы.

Но это только так, к слову, сказано. На самом деле он едва ли соприкасался с "храмом труда и нищеты". Тут не его рука

владыка. И если последний все же тревожил и окрылял его воображение, то это сталось только благодаря некогда исключительно героическому, а теперь больному поколению. "Сермяжное горе" — ошибка воображения и перспективы у Минского. "Больное поколение" — подлинный основной мотив его гражданской поэзии. Сам поэт — плоть от плоти его:

Пою и скорблю о больном поколении,
Чьи думы умом я согласным ловил,
Чье сердцем подслушивал сердцебиение,
Кому я и песни и жизнь посвятил.

Грустны и скорбны эти песни:

То песни, зачатые в черные дни,
Рожденные в белые ночи.

Да это и не могло быть иначе. Песни эти продиктовала судьба больного поколения, которая сверху донизу пронизана трагизмом.

Лучшие русские люди сходили со сцены жизни в безрезультатной борьбе за дело и счастье народа и не оставили по себе ничего, кроме печальных воспоминаний:

Увы! их жертвы и труды
Не исцелили наши раны.
И на родной земле их грустные следы
Одни могильные курганы.

Не менее трагично, чем судьба, сознание больного поколения, истерзанного внутренней смутой, борьбой и разладом с самим собою. Поколение это изнемогло, ослабло, обессилено непосильной тяжестью. Не бороться нельзя, а для борьбы нет сил. Оно витает между жаждой мести и подвигов и разочарованием в своих силах и в своей способности жить и бороться:

Полно шептать мне слова бесполезные!
Нам без вражды невозможно любить,
Как невозможно оковы железные
Нежной слезою разбить.
Дай ненавидеть мне! В битве пылающей
Муки дай сеять и муки принять!

Оно жаждет жертв искупительных:

Я знаю: гром ударит и в мое жилище,
Может быть, я первый стану грома пищей, —
Лишь могло бы дерево ожить!

Особенно поэта занимают муки сомнения в больном поколении, добирающиеся до традиций и идеалов его, до тех средств и путей, которые оно до сих пор рекомендовало для достижения высокой и все искупающей цели. Пути и средства эти, как известно, заключались в любви, прежде всего в любви самой высокой, самой безграничной. Но любовь эта в силу необходимости не могла не сочетаться с ненавистью, с враждой, с злобой, с мечом. И вот тут-то и гложет сомнение. Нельзя ли расторгнуть естественно-неестественный, законно-незаконный союз любви и меча? Нет ли такой страны, такого мира, такого просто случая, где любовь без меча побеждала бы зло и утверждала бы добро? В прекрасно задуманном стихотворении "Любовь и меч" воображение поэта с этой целью облетает разные миры и в результате возвращается с безысходно печальной вестью, что даже врата рая открываются не иначе как при неизбежной помощи меча. Весть эта до того печальна, что любовь, услышав про нее, совсем оставляет землю и вот с тех пор блуждает без приюта где-то в безграничных пространствах эфира. Но это случилось тогда, когда и сам поэт решил оставить для безграничных пространств эфира землю. На земле же он не так безнадежно смотрел на абсолютную, свободную от всяких компрометирующих союзов любовь. Ища избавления для больного поколения, он находит две возможности, два выхода. Во-первых, ту же любовь — безграничную, всеразрешающую, всеискупляющую любовь: та самая богиня, которая велела почитать грязные жилища труда и нищеты, как храмы, поднималась с ним —

В жилища роскоши и праздности людской.
И, с яркой мишуры позолоченой рамы
Срывая блещущий обманчивый покров,
Картину тайных мук мечте моей чертила
И нищих-богачей, как нищих-бедняков,
Любовью равною любить меня учила.

Любовь без меча готова была к победе. Но за предпоследним решением наступило последнее. Ввиду зловещей надписи, поведавшей о трех зловещих дорогах, оказалось, что безгрешная абсолютная любовь должна уступить свое место столь же всеобъемлющему и всеразрешающему сну непробудному:

Пойдешь вправо — жди совести тяжкой потери,
Пойдешь прямо — съедят тебя лютые звери,
А налево пойдешь — станешь зверем ты сам...
И заснуть, о друзья, предпочел я в преддверьи.

На этом, пожалуй, можно остановиться. Если не считать прославленного стихотво-

рения Минского, в котором он несколько неожиданно — после долголетнего гражданского затишья — выступил в качестве строго квалифицированного знаменосца пролетарских масс (кстати сказать, редкий образец ошибки пера), то основные мотивы его гражданской поэзии в достаточной мере исчерпаны. Больное поколение настроило на гражданский лад музу поэта. И надо отдать справедливость поэту — он сделал все возможное: не щадил ни слов, ни красок для того, чтобы предъявить его мученический лик во всех подробностях. Нельзя сомневаться в том, что то, что терзало и мучило поэта, терзало и мучило больное поколение и, наоборот, все, что волновало последнее, находило соответственный горестный отзвук в душе поэта. Гражданская поэзия Минского — правдивая до стереотипности, правдивая до фотографичности мартирология русского духа. По крайней мере, с точки зрения содержания и фактической правды. По крайней мере, в тех пределах и в той плоскости, в которых мартирология эта открыла поэту свое скорбное, окровавленное лицо. Читаешь и перечитываешь гражданские песни-элегии Минского, и невольно кажется, что в памяти проходит факт за фактом из истории страданий русской интеллигенции.

Но отчего фактическая правда в гражданской поэзии Минского так редко превращается в правду поэтическую?

По двум направлениям двигается вдохновение Минского. По линии идейной и по линии собственно поэтической проникновенности. Можно оставить в стороне вопрос, в каком взаимоотношении находятся оба эти направления: предшествуют ли идеи поэтическим образам или, наоборот, поэтические образы предшествуют идеям. Это более общий вопрос духовной организации поэта, который нас здесь занимать не будет. Для анализа его поэтического творчества важно только установить, в какой степени и какими путями идейная проникновенность переливается в поэтические образы. Пусть идейная сторона гражданских мотивов у Минского не оставляет желать ничего лучшего или, наоборот, пусть она будет ниже самых непритязательных требований. Пусть, с другой стороны, его поэтические проникновения в этой области блещут всеми сокровищами живописи и музыки или, наоборот, пусть они будут скудны и убоги. Поэт будет поэтом только там и тогда, где и когда оба проникновения (идея и образ) сливаются воедино. Существует ли это соответствие между идеей и образом в гражданской поэзии Минского?

Что сразу бросается в глаза у Минского — это какая-то особая наивность его темперамента. Попав в известный круг идей и настроений, он не любит ориентироваться в нем, не любит взвешивать, что в нем чуждо и что родственно ему. Он идет на первый случайный зов. Но это сейчас же мстит за себя. Гораздо быстрее еще, чем он подходит к проблеме или настроению, он отскакивает от них. Минскому ничего не стоит звать в поход, в который он, по-видимому, не собирался. Но зато ничего не стоит ему также объявить вчерашний боевой клич сегодня ужасом и позором. Не от неустойчивости своей мысли или своего настроения, а от наивности своего темперамента, в силу отсутствия предварительной проверки, вкуса, в силу недисциплинированного чувства меры.

Прочел я свой безумно-исступленный
Вчерашний бред, и ужас, точно льдом,
Сковал мне грудь, лицо горит стыдом,
И горький смех горит в душе смущенной.

В тех же случаях, где сила притяжения не так быстро уничтожается силой отталкивания, гражданская поэзия Минского принимает характер чего-то насильственного, навязанного, вынужденного. "Гражданственность поневоле" — вот, кажется, слова, которые больше всего ее характеризует. Гражданскую поэзию Минского принято считать "некрасовскими перепевами". Это очень поверхностно, даже в том случае, когда имеют в виду только некоторую родственность мотивов и содержания. Если вспоминать здесь о Некрасове, то для того только, чтобы выявить полную противоположность Минского Некрасову даже там, где он, по-видимому, его напоминает. У Минского нет элементарного свойства некрасовской поэзии — нет гражданского пафоса. Гражданская поэзия по существу своему поэзия тенденциозная. Тенденция ее именно в ее гражданственности. Но если тенденция в стремительном своем развитии приходит к пафосу, от которого она исходит, то она достигает высоты поэтического вдохновения. Пафос гражданина — поэзия гражданина. У Минского, напротив, одна голая тенденция — арсенал гражданственности, но не гражданственность сама по себе. Вот почему гражданская лирика его похожа скорее на дидактику, на поучающее напомина-

ние. Вот почему гражданская его скорбь так разительно смахивает на прозаический протокол общеизвестных событий с поминанием мертвых.

В стихии гражданственности Минскому неловко, не по себе. Он не может отдаться ей целиком. Она его не зажигает, но и не может он отстать от нее. Она приобрела над ним гипнотическую власть. Вольно или невольно он занимает промежуточное положение со всеми неудобствами такого положения. Поэт точно в вечном страхе, что не заметят или забудут его гражданскую скорбь, и то и дело всячески ее уснащает и усугубляет. Вообще незаурядный мастер на картинные, законченные, самодовлеющие образы, он в гражданской поэзии сбивается сплошь на риторику, крикливые и тяжеловесные прозаизмы. Нет стихотворения у Минского, которое в этом смысле не раздражало бы. Если промежуточное положение поэта не отразилось разрушающим образом на всем творении, то уж наверное на какой-либо части его, во всяком случае, на его словесной, фонетической и ритмической ткани. Особенно это сказывается в самой концепции некоторых стихотворений. Поэт иной раз в страхе не только из-за того, что другие не заметят его гражданственности, но в страхе и за самого себя — до того непрочно он связан с ней, до того она не срослась с его поэтическим существом. И, как всегда в таких случаях бывает, он взывает к гражданской скорби и там, где это нужно, и там, где, казалось, совсем можно без нее обойтись. Примеры: "На Рейне", "Рим", "Брат и сестра". Ну кто, прочитав хотя бы "На Рейне", поверит, что в виду неописуемых рейнских красот поэт предается этакому гражданскому унынию:

Где вы, мечтания приветные,
Где вы, друзья беззаветные,
Где вы, о силы души?
Стынут мечты животворные,
Дремлет душа... А друзья?
Спят по гробам непокорные,
А малодушно-притворные
Рейн воспевают, грустя.

Бывают, что и говорить, думы неотступные. Прелестные берега Рейна, развалины римского Колизея, концерт упоительного певца, а они, думы неотступные, тут как тут: адские муки ущемленной совести, мученические могилы... Но у Минского эти неотступные думы приобретают прежде всего характер навязчивых, не ассимилированных представлений. Они присочинены в качестве антитезы, в качестве инфернального фона для вполне благополучных настроений. Se non è vero è ben trovato[1]. Но в том-то и дело, что "выдумка" тут очень прозрачна — и раньше, чем захватил вас возможный в этих случаях контраст, вас охладила эффектная расчетливость не спаянных воедино частей произведения. Исключения в этом отношении еще больше подтверждают общее правило. Например, "На чужом пиру". Поэма эта создана по тому же образцу, что и "На Рейне", "Рим" и пр. На чужом пиру поэт не может отделаться от своей родной беды — отчизны. Это стихотворение — одно из популярнейших и несомненно одно из лучших гражданских творений Минского. Несмотря на явные длинноты и обилие обычных недостатков поэта, оно действует и теперь неотразимо на своего читателя! Но почему? Да потому, что тут редкий случай совпадения гражданского мотива с гражданской стихией поэта. Не надо особого гражданского, недоступного поэту мужества, не надо моря безысходной гражданской скорби для того, чтобы на славном гражданском пиру чужой страны вспомнить печальную родину и написать о ней:

С твоей нищетой,
С твоей застывшею безмолвною кручиной,
Пред ликующей чужбиной
Ты показалась мне библейскою вдовой,
Что на распутиях беспомощно скорбела...

и для того, чтобы —

Было сердцу так же больно,
Как если бы я попал невольно
К чужой семье на яркий бал,
Оставив мать больную дома.

Ничего утешительного и ничего вдохновенного не выходит в большинстве случаев из гражданской скорби и гражданской воинственности поэта. Идейное проникновение и поэтический образ, по всему видно, возникли не из одного источника и потому редко или почти никогда не покрывают друг друга. Но зато поэт положительно ни в чем не грешит против своей собственной природы, когда вздумает размыкать свою гражданскую скорбь в стихии, более родственной ему, чем невольная гражданственность. Тогда из души его льются такие песни, как "Казбеку", "Море", "Везувий",

[1] Если и не правда, то хорошо придумано *(итал.)*.

"Первая гроза", песни настоящей силы и движения, дышащие глубиной и непосредственностью целостного, законченного в самом себе настроения и изобилующие образами и видениями настоящей красоты. Тогда возникают те многочисленные маленькие стихотворения, в которых вспыхивают огоньки светлой примиренности и каких-то меланхолических упований, дарящих поэту уют и отдохновение от изнеможения, от сиротливости, от жгучих порывов и жалких достижений, как вот в этом известном размышлении "Пред зарею":

Не тревожься, недремлющий друг.
Если стало темнее вокруг,
Если гаснет звезда за звездою,
Если скрылась луна в облаках
И клубятся туманы в лугах:
Это стало темней — пред зарею...

Не пугайся, неопытный брат,
Что из нор своих гады спешат
Завладеть беззащитной землею,
Что бегут пауки, что, шипя,
На болоте проснулась змея:
Это гады бегут — пред зарею.

Не грусти, что во мраке ночном
Люди мертвым покоятся сном,
Что в безмолвии слышны порою
Только глупый напев петухов
Или злое ворчание псов:
Это сон, это лай — пред зарею.

Во всех стихотворениях этого рода гражданственность в собственном смысле отсутствует. Это роздых от гражданственности. Но это-то и характерно для Минского. Гражданственность ему доступна только в форме порыва к ней и отдохновения от нее. Во-вторых, самый этот роздых так или иначе пронизан гражданской скорбью и гражданскими порываниями. Без них так ярко не сияло бы для поэта солнце, так грозно не бушевало бы море. Немые и слепые стихии потому так хороши иной раз у Минского, что они очеловечены его скорбью и упованиями. Роздых этот — не даровой мир, не идиллия, а покой и успокоение, добытые в борьбе с "черными днями", мрачными видениями, терзаниями — миллионом терзаний, навеянных в последнем счете ненавидящей любовью гражданина.

Наконец, среди гражданских мотивов Минского есть один, который не только в отрицательном, но и в положительном смысле искупает обычные погрешности его гражданской поэзии. Это — народ. Народ у Минского прежде всего — загадка, сфинкс:

...Под внешней тишиной
Теченья тайные и дно души народной
Кто может разглядеть?
. . . . . .
О кто же ты, скажи: герой великодушный
Иль годный к битве конь — арапнику
послушный?

Затем, народ-страдалец:

Угрюмый сын бесплодной, чахлой нивы,
Привет тебе, о пахарь терпеливый,
Привет от грустного певца.

Наконец, народ — бессилия ехидна, отравляющая всякое чуткое человеческое сердце:

Глупец! Не ведал я, ребенок поседелый,
Что лютую ехидну безопасней
Прижать к груди, чем полюбить народ.

Но во всех этих проникновениях о народе Минский не оригинален. Он отдает дань обычным, традиционным на Руси перипетиям из романа между интеллигенцией и народом. Характернее, ценнее, знаменательнее то индивидуальное, которое поэт вкладывает в разработку традиционного мотива. Минский обращается к народу с вопросом: "Кто лучше: я, иль ты?" и как бы сразу ставит старую, извечную проблему русской литературы на новую почву. Это оригинальный, лично ему, Минскому, принадлежащий вопрос, — вопрос смелый. До него, мне кажется, никто в русской литературе так не спрашивал. Определенного ответа не дает, конечно, и Минский. Но отваживается он на этот ответ не для того, чтобы утешиться сравнительной оценкой достоинств и недостатков народа и своих (интеллигенции), а для того, чтобы заново выявить свою глубокую и стихийную связь с народом. Разное сжигал и разному поклонялся поэт. Но, переходя от одной потери к другой, от одного нахождения к другому, он всегда как-то инстинктивно чувствовал, что все эти искания и мытарства ни к чему, если они не приводят к единственно возможной и единственно нужной цели — к воплощению своему в народе. По крайней мере, он никогда не переставал тосковать о связи с народом. Эта тоска всегда характерна и всегда трогательна в музе Минского. Может быть, в ней и весь трагический недуг его творчества — трагедия разлада между порывом и возможностью его осуществления. Во всяком случае, народ, не кто иной, как народ, подарил ему такое сближение:

Из омута столицы развращенной
К тебе больной и кроткий я пришел,
В твоей судьбе, веками отягченной,
В твоей тоске, глубоко затаенной,
Я жребий собственный прочел.
И я, как ты, над нивою бесплодной
Тружусь всю жизнь — над нивою сердец,
И на меня за подвиг благородный
С насмешкою презрительно-холодной
Глядит ликующий глупец.

И я, как ты, свой труд неблагодарный,
Заветный труд восторженно люблю,
И я в душе от глаз толпы коварной
На лучший век — свободный, лучезарный —
Надежду робкую таю.

В тот век и мне от родины счастливой
Венец, быть может, дастся, как тебе...
Угрюмый сын бесплодной, чахлой нивы,
Привет тебе, о пахарь терпеливый,
Привет от брата по судьбе!

III

От порыва к порыву

Роковым образом гражданственность Минского кончается уходом, отказом от нее. Но это не дезертирство и не преодоление. Это только стихийный недуг поэта, его неспособность, попав в известную полосу творчества, остановиться, в соответствии с ней, на каком-либо положительном, непререкаемом постулате, в данном случае на постулате гражданственности. Нельзя, однако, не заметить, что при всех переменах, происшедших в этом отношении, в сущности, для Минского ничто не переменилось. Поэт всегда верен самому себе. После его гражданственности осталось все же неизменным и неприкосновенным то, что было до нее и вело к ней — тяга, порыв. Другими словами, если поэт прежде в гражданской скорби или в гражданском мужестве видел свою святыню, высшую возможность для осуществления своих гражданских порывов, то теперь исчезла, пожалуй, вера в святыню и с ней сама эта святыня. Но теперь, как и прежде, неизменным остался порыв, стремление к святыне. В стихийном процессе движения от вдохновенного порыва к его осуществлению и от него обратно к порыву произошло только некоторое перемещение центра тяжести. Поэт инстинктивно проникается большим познанием своей собственной поэтической природы. Осуществления или достижения уходят на задний план, а на первый план выступают порыв, тяга, искания — не цели, не предельные возможности творческого процесса, а его стихия, воля и устремления. Но, как всегда или очень часто бывает в тех случаях, когда стихия творчества всецело берет верх над его более или менее сознательными моментами, порывы этой стихии, всегда более или менее определенные, всегда окрашенные определенными волевыми эмоциями, постепенно теряют свою определенность и становятся порывами вообще, независимыми от каких-либо возможностей осуществления, порывами, черпающими в самих себе свою силу и свое удовлетворение. Так, по крайней мере, гражданские порывы поэта, освободившись от груза не то незадачливых, не то умышленных, неоригинальных, заемных достижений, привели снова к стихии его поэтического творчества и заодно уж к новым поэтическим и идейным вдохновениям.

Минскому присуща некоторая симметрия. Он любит изображать духовное и поэтическое свое развитие в виде трех сменяющих последовательно друг друга космических состояний: тьмы, предрассветной зари и полного просветления. В чем заключается полное просветление поэта — видно будет только впоследствии. Но о первых двух фазах можно составить себе представление уже и теперь. Минский называет первую книгу своих стихов, посвященную преимущественно гражданским мотивам, "Белые ночи", и вторую, в которой гражданские мотивы совсем исчезают или уходят на задний план пред душевными порываниями более общего, так сказать, абстрактного характера, "Просветы". Заглавия эти очень характерны. Если вспомнить, что, по собственному признанию поэта, белые ночи родили только то, что было зачато в "черные дни", то наименования эти приобретают провиденциальное, символическое значение. "Просветы" последовали за "черными днями" не только в смысле общего подъема в душевном состоянии поэта, но главным образом в том смысле, что в них мука его как бы освободилась из мрачного плена своей гражданственности и впервые отдалась во власть стихийных, ничем не омраченных самодовлеющих порывов. Само собою понятно, что поэт пытается и в этом и в дальнейших фазисах своего развития приноровить свои порывы к какому-либо определенному, обязательному

результату, к какой-либо определенной цели, гавани. Место второй богини занимают первая и третья богини. Попеременно место гражданственности занимает то истина, то красота, а то просто гордыня самой себедовлеющей вдохновенной демонической личности. Да, демонизм прежде всего, и при том демонизм дотоле небывалый, страшный не столько своей ненавистью, сколько своей любовью, не столько своим злом, сколько своим добром, не столько своими земными, сколько небесными муками:

С тех пор, как мудрый змий из праха показался,
Чтоб демоном взлететь в надзвездной вышине,
Доныне никому он в мире не являлся
Столь мощным, страшным, злым, как мне...
Мой демон страшен тем, что пламенной печати
Злорадства и вражды не выжжено на нем,
Что небу он не шлет угрозы и проклятий
И не глумится над добром.

Мой демон страшен тем, что, правду отрицая,
Он высшей правды ждет страстней, чем серафим;
Мой демон страшен тем, что, душу искушая,
Уму он кажется святым.

Красота, истина демоническая, святость или святой демонизм поочередно приковывают к себе мятущийся дух поэта. Они и цель, и высшее его достижение. Но эти цели и достижения так быстро сменяют друг друга и так неустойчивы и преходящи в своей определенности, что едва ли могут быть воспринимаемы иначе, как поэтические или идейные порывы, которые столь же стихийно вспыхивают в душе поэта, сколь стихийно угасают в ней. Красота Минского? В ней нет ничего обязательного даже для самого творца ее. Она неуловима в своей сущности, капризна и своевольна в своих проявлениях, преувеличенна и неосуществима в своих смутных притязаниях. Она — порыв, а не цель по самой природе своей. Истина? Существующие, опознанные, осознанные истины — не настоящие истины. Настоящая истина — это высшая истина, истина истин. Но высшая истина не существует. К ней можно только стремиться. Если она цель, то мы эту цель постигаем, только порываясь к ней, а не обретая ее. И так во всем. У Минского все исходит и все возвращается к порыву. Зато сами порывания его приобретают особое значение и особую ценность. Они и только они делают его поэтом в собственном значении слова, ибо они в каждом данном случае — тот внутренний голос его, велениям которого он всегда послушен. Минский — поэт с мертвыми полосами и мертвыми точками. Он поэт тогда и постольку, когда и поскольку он пребывает во власти какого-либо порыва. Наоборот, там, где эта власть кончается, иссякает и его поэтическое вдохновение.

Порыв — это единственный живой цветок на мертвой ниве его поэзии, зато, подчас, какой благоухающий!.. Минский — поэт, когда охвачен порывом, и поэт, когда тоскует по порыву, когда, еще не любя или уже не любя, он влюблен в свое желание полюбить:

Я влюблен в свое желание полюбить,
Я грущу о том, что не о чем грустить.

Но больше всего он поэт, когда улавливает и отдается порыву чужой, хотя бы и не родственной души. Не понимая чужих достижений и осуществлений, Минский, поэт душевных смятений и влечений, прекрасно понимает сокровенный голос чужой души и почти всегда находит для него поэтическое и проникновенное выражение. Один-другой пример из многих: "Прокаженный" и "Гефсиманская ночь". Прекрасное, эпически-величественное стихотворение "Прокаженный" возникло из сравнительно несложного порыва к исчерпывающей полноте скорби и печали. Прокаженный примирился со своим одиночеством и заброшенностью в этом мире, слив и отождествив этот мир со своей печалью. Сложнее "Гефсиманская ночь". Гефсиманская ночь соткана из многочисленных сокровенных голосов и зовов. Голоса эти неодинаковы. Они противоположны друг другу. Все голоса зовут в мир, и только один из них не от мира сего. Очень властны и убедительны мирские голоса. Поочередно они смущают душу Страдальца и Друга людей и лаской участия и любви, и отравой страха и сомнения, гнева и ненависти. Как бесконечно жалок и кроток в сравнении с ними едва внятный внутренний голос Страдальца и Друга людей! Но что значат все сокровенные голоса мира пред этим внутренним голосом, сокровеннейшим из сокровенных? "Гефсиманская ночь" — лучший образец эпико-лирической поэзии Минского. Это истинное дитя его поэтической стихии, движущейся от порыва к порыву — вплоть до того предела, где кончаются людские бури и мятежи. Стихия эта ярко сказывается на всем протяжении поэмы. Но апогея своего

она достигает в тех поистине проникновенных строфах, где "сокровенный голос" ведет как бы диалог с самим собою:

Кто крест однажды хочет несть,
Тот распинаем будет вечно,
И если счастье в жертве есть,
Он будет счастлив бесконечно.
Награды нет для добрых дел:
Любовь и скорбь — одно и то же,
Но этой скорбью кто скорбел,
Тому всех благ она дороже.

Какое дело до себя,
И до других, и до вселенной
Тому, Кто шествовал, любя,
Куда звал голос сокровенный!

Но кто, боясь за Ним идти,
Себя сомнением тревожит,
Пусть бросит крест среди пути,
Пусть ищет счастья, если может...

Это оправдание и обожествление душевного порыва как такового, независимого и абсолютного.

Надо упомянуть еще об одной особенности Минского. Сравнительно часто поэт трактует мотив бесконечного, бесплодного и все же неугомонного и неизбежного странствования в жизни и в мире. "В пути", "устав от пути" "и вновь ищу пути" — эти и тому подобные выражения часто встречаются у Минского. Нередко, оглядываясь на самого себя, он любит сравнивать себя с Агасфером. "Агасфер", "Размышления Агасфера" — заглавия, которые как-то особенно нравятся самому автору. Много кокетливости и суемудрия в этом прославлении житейского и вселенского бездорожья. И менее всего, конечно, похож на Агасфера сам поэт. Даже в сфере интеллектуальных размышлений, где, как известно, можно стать Агасфером при всех прочих удобствах бытия, Минский ничуть не напоминает мифический образ вечного странника. Нет для этого элемента неизбежности и, прежде всего, элемента мученичества, всегда присущего искательству путей. Но какая-то правда все же чувствуется в этих заявлениях и уверениях. Чувствуется, что они до известной степени органически вытекают из общей стихии его существа и до известной степени с ней совпадают. На какое-то бездорожье Минский с самого начала обречен или с самого начала сам себя обрекает. Как это сталось? Чтобы ответить — два слова еще о характере порываний у Минского. Порывы его всегда более или менее конкретны и определенны. Это — порывы к гражданственности, к красоте, к истине и пр. В этом смысле он не только в пути, но и на пути. Но вот начинается некоторое колдовство. Порыв всегда увлекает поэта на определенный, подчас верный путь, но тот же порыв каким-то непостижимым образом лишает его сознания возможностей, присущих определенному в каком-либо отношении пути. В результате — путь без цели, даже без иллюзии конечной цели, путь без пути — бездорожье. Эта абстракция очень понятна в переводе на житейский язык. Минский редко знает, чего он, собственно, хочет, но зато он почти всегда знает, чего он не хочет. Он не хочет пребывать в том состоянии (душевном, умственном, нравственном), в котором он, идя теми или другими путями, очутился. Это понятно с точки зрения многократно отмеченной нами стихии его поэтического и идейного существа. Порыв на то и порыв, чтобы увлечь своего обладателя из того состояния, в котором он до него пребывал. Но у Минского порыв сменяет порыв некоторым образом in Permanentz[1] и потому становится целью, хотя заранее лишен возможности вести к какой-либо цели. Другими словами: устремляясь всякий раз к определенному бытию, Минский стихийным образом отнимает у себя самого веру в это бытие и — vice versa[2] — славословит небытие за счет бытия, несуществующее и недостижимое за счет существующего и достижимого. Эти субъективные осложнения своего творчества поэт объективировал в своем произведении "При свете совести" и превратил в общеобязательную, по-видимому, не лишенную оригинальности космически-этическую теорию меонизма, представляющую собою наиболее зрелый плод его идейных и поэтических проникновений.

IV

"При свете совести" и учение о меонах

При свете совести оказывается, что мир крайне плохо устроен. В мире царит человек, а последний ни больше ни меньше как космическое, бытийное противоречие, бытийная и космическая нелепость. Человек, кто бы он ни был, — прежде всего и после

[1] Постоянно *(нем.)*.
[2] Наоборот *(лат.)*.

всего эгоист, себялюбец. Существуют, конечно, представители противоположного эгоизму и себялюбию начала, люди любви и самоотречения — отшельники, мученики. Но тут нет разницы по существу. Разница тут только в форме, в плоскости, в которой человек проявляет свой извечный эгоизм. По существу отшельник или мученик еще вящий эгоист и себялюбец. Один упражняется в отречении от самого себя, другой жертвует собой, но это для того, чтобы усугубить любовь к себе самому. И если это не сразу бросается в глаза, то только потому, что в данном случае эгоизм и себялюбие уступили место аналогичному и родственному инстинкту — жажде господства и превосходства. В результате же одно и то же. Каждый человек, кто бы он ни был, жаждет хоть чем-нибудь, хоть в чем-нибудь отличиться пред соседом, пред ближним: если не в хорошем, то в дурном; если не в большом, то в малом, в мелочах. Из себялюбия и жажды господства и превосходства, которая есть себялюбие вдвойне, соткано все существо человека. Да это иначе и быть не может, ибо быть, существовать — значит любить себя, быть эгоистом, а ощущать свое бытие в наиболее высокой степени — значит чувствовать свое превосходство над другими.

Не надо, впрочем, думать, что себялюбие и жажда господства — нечто наживное, что-то вроде пороков, подлежащих исправлению и моральному воздействию. Нисколько. Человек с этой стороны покорен только велениям природы, человек в этом отношении только сама природа. Тут нет ни разлада, ни противоречия ни с самим собою, ни с окружающим миром. Человек, в качестве себялюбивого и эгоистического существа, — существо цельное, проникнутое единством и последовательностью. Но это до поры до времени, до тех пор, пока в природу человека не вступает другое, отличное от себялюбия и эгоизма начало, действие которого разрушает ее органическое единство. Начало это — совесть. Совесть никогда не забывает пугать наше воображение призраком смерти и небытия, вселяя в нас неизбывное чувство страха, которое неминуемо превращает наше себялюбие в его противоположность, в ненависть к самому себе. Любя себя, любя свое бытие, мы невольно начинаем проникаться враждой и непреодолимой ненавистью к самому себе и своему бытию — из-за грядущего небытия, в которое оно должно погрузиться и из которого нет убежища. Отсюда и космическая нелепость, воплощенная в образе человека. Нелепость космической и бытийной дилеммы. Мы не можем не любить себя, ибо любить себя — значит любить свое бытие, значит просто быть, существовать, но мы не можем, ввиду смерти, не сознавать, что бытие наше есть в последнем счете тлен, прах, небытие, которое мы не можем не ненавидеть. Это дело нашей совести, которая, кстати сказать, довольствуется исключительно отрицательной ролью. Она не представляет собою никакого выхода из нашей космической неизбежности. Она только освещает и доводит ее до нашего сознания во всей ее безнадежности и рождает особое чувство предвечного томления и неудовлетворенности.

"Вон из тела душа просится", — поется в песне. "Вон из души душа просится" — так можно формулировать то состояние, которое породила в нас совесть... Вон из души, пронизанной сверху донизу самолюбием и в силу этого проникнутой жесточайшей ненавистью к самой себе. Вон из души... но куда? На этот вопрос дает окончательный и бесповоротный ответ учение Минского о меонах.

Нет в мире явления, постижение которого не вызвало бы немедленно стремления к преодолению его. Нет тела, большого или малого, которое не родило бы представления о теле еще большем или еще меньшем. Бесконечно большая величина вызывает представление об еще большей величине, а бесконечно малая величина — представление об еще меньшей. При этом можно сделать следующее наблюдение. Притягательной, таинственной силой обладает не то, что постигнуто, а то, что непостижимо, не то, что может быть охвачено разумом или чувством, а то, что ими охвачено быть не может. Когда мы имеем в виду пространство или время, то в данном случае это будет то пространство или то время, которое не существует и непостижимо в своей бесконечной предельности. Условимся назвать несуществующее пространство или время греческим словом меон (μὴ ὀν) — "несуществующее", и легко видеть, что в пределах времени и пространства душа стремится к мэону времени и пространства, то есть к небытию во времени и пространстве, — за пределы времени и пространства, то есть к небытию вообще. Такое же стремление к меону, к небы-

тию присуще всякому бытию и всякой стороне бытия. Мы отметили меоны времени и пространства. Но это только прототипы для меонов вообще. Такие же меоны мы находим в сфере биологической, умственной, нравственной и т. д. жизни. Возьмем для примера те два или те три инстинкта, из которых, как мы видели выше, складывается природа человека: инстинкт себялюбия, инстинкт господства и (совесть) инстинкт ненависти к самому себе. Любой из них, если он выражает человеческую природу, то по преимуществу в высшей своей форме, и любой из них в высшей своей форме ведет к мэону данного инстинкта, к небытию, так как только последнее желательно. Мы жаждем, например, господства над ближним, над людьми. Само собой понятно, что чем это господство ярче и шире, тем более оно нас удовлетворяет. Господство вождя, героя, исключительной личности нам неизмеримо дороже, чем власть обыкновенного человека. В своей жажде господства или, что до известной степени все равно, в своем стремлении к преклонению мы естественно влечемся к такому типу господства или преклонения, которое всецело могло бы заменить собою наше существование. Если жажда господства наполняет нас трепетом, то само собою разумеется, что высшей притягательной силой будет обладать тот тип господства, о котором мы только что упомянули. Но такого типа господства не существует уж просто потому, что если бы господство над людьми могло бы заменить существование последних, то не было бы над кем господствовать. Точно так же дело обстоит с другими сторонами морального существования. Например, инстинкт самоотречения. Высшая форма самоотречения — полное уничтожение самоотрекающейся личности, а это все равно что уничтожение инстинкта самоотречения, ибо если не будет носителя этого инстинкта, то не в чем этому инстинкту проявляться. И так во всем. В любой области бытии влечет к себе с непреодолимой силой высшая форма бытия, а высшая форма бытия есть мэон бытия, несуществующее бытие — небытие. Таким образом, единственный сокровенный смысл бытия — это стремление к небытию. Все преходяще, но неизменно это стремление. Мало того — всякое бытие томит, хочет быть преодоленным, в той или другой форме всегда находится в процессе самопреодоления, инстинктивно как бы не желает самого себя, как бы недовольно самим собою. Наоборот, стремление от своего бытия к своему небытию, от существующего к несуществующему — вечная и незыблемая святыня, которая наполняет душу священным трепетом:

Как сон, пройдут дела и помыслы людей,
Забудется герой, истлеет мавзолей.
И вместе в общий прах сольются
И мудрость, и любовь, и знанья, и права,
Как с аспидной доски ненужные слова
Рукой неведомой сотрутся.
И невозможно нам предвидеть и понять,
В какие формы дух оденется опять,
В каких созданьях воплотится:
Быть может, из всего, что будит в нас любовь,
На той звезде ничто не повторится вновь...
Но есть одно, что повторится,
Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном —
Тоска неясная о чем-то неземном,
Куда-то смутные стремленья,
Вражда к тому, что есть предчувствий робкий свет,
И жажда жгучая святынь, которых нет.
Одно лишь это чуждо тленья...
В каких бы образах и где бы средь миров
Ни вспыхнул мысли свет, как луч средь облаков,
Какие б существа ни жили,
Но будут рваться вдаль они подобно нам
Из праха своего к несбыточным мечтам,
Грустя душой, как мы грустили.

Надо предупредить одно недоразумение. Меон — не априорная идеи, предвосхищающая всякое конкретное познание и всякое конкретное бытие. Минский не верит ни в какие априорные идеи. Меон, напротив, есть вполне закономерный последний результат всякого конкретного познания. Меонизм не противоречит науке, а является только ее последним результатом. Это тот дальнейший решающий шаг, который человеческая мысль должна делать там, где наука останавливается и обрывает свою нить. Пусть каждая наука исследует подлежащие ей явления до конца, и она придет к меонизму, к небытию — к несуществующим, но желанным формам этих явлений. Меонизм подернут некоторой мистической дымкой. Но это не мистическое a priori[1], а мистическое a posteriori[2]. Это строго позитивное знание, которое в предельном своем разумении разрешается в единственно истинное всеох-

[1] Не зависимое от опыта, умозрительное *(лат.)*.

[2] На основании опыта *(лат.)*.

ватывающее и всеразрешающее мистическое ведение. Меонизм, повторяю, не противоречит науке, а базируется на ней. Но он подчиняет ее себе, как цели высшего познания, пользуясь ею как средством для того, чтобы добраться до своей непререкаемой истины. Такое же, как в познании, отношение меонов к явлениям реального мира. Реальные явления никоим образом не исчезают с горизонта в виду меонов. Напротив, мы только через реальный мир постигаем меоны. Дело только в том, что через меоны мы сознаем конечность и преходящий характер всякой реальности и проникаем в священную сущность явлений, в то, что остается за пределами видимых атрибутов их существования. Меоны открывают нам последнюю заповедную дверь мира, и совершенно другим кажется после этого мир. Он слит из бытия и небытия, причем бытие — миг, а небытие — вечно. В меонах мы познаем смерть мира, но, познав смерть, мы иначе глядим на рождение и жизнь его. Отсюда возможен полный переворот, полная переоценка моральных и жизненных ценностей. В моральном мире меонизм творит те же чары, что в мире интеллектуальном. Он переворачивает, очищает и обогащает все наши моральные представления и понятия. Меонизм не освобождает от конкретных моральных обязательств. Он не делает нас аморальными. Напротив. Только испытав все муки и все радости морального существования, мы можем постигнуть меон нравственного бытия. Но вот в чем суть: конкретные моральные обязательства без меона нравственности, без высшей несбыточной и несуществующей, но желанной формы нравственного существования так же недостаточны для нашего нравственного чувства, как, с другой стороны, невозможен меонизм нравственного бытия без конкретного морального существования. От конкретной морали, как вообще от всего конкретного, веет прахом и тленом. Она не может зажечь и насытить наше нравственное существо à la longue, auf die Dauer[1]. Чистейший же меонизм в мире нравственного бытия был бы пустой и бессодержательной фикцией, ибо, не побывав в оковах существующих и достижимых моральных ценностей, мы не воспылали бы тоской по несуществующем и несбыточном, но желанном моральном бытии.

Истинное моральное бытие, как и всякое истинное бытие, слито из морального бытия и небытия, из существующих и достижимых форм нравственного существования и из абсолютной и безусловной формы нравственного бытия, которая фактически не существует и не может существовать и представляет собою поэтому нравственное небытие.

Мы видели, к чему приводит непреодолимая тоска по небытию, тоска по не существующем, но желанном вообще. В ней человек обретает свою извечную святыню, то, что связывает его со всеми во всем, что было до него и что будет после него. Это томление в оковах существующего и стремление за пределы всего сущего — в мир несбыточного, но желанного. В стремлении к моральному небытию такую же святыню-миссию обретает все человечество:

Его (человечества) удел — всегда существовать,
Нить бытия из темной прясть кудели,
Гробам на смену ставить колыбели,
Рожать, растить, но лишь не создавать.

Его удел — в пути сопровождать
Избранников к их непонятной цели,
Томиться на пиру чужих веселий,
Глядеть, не видя, слыша, не внимать.

Но без него молчат обетованья,
Оно — хранитель избранной четы,
Оно — свидетель тайного венчанья.
Не будь его — и в храме пустоты
Любовь не повстречала б красоты
И слово не прославило б молчанья.

Меонизм заново обусловливает отношения между человеком и миром, ибо заново взвешивает ценность того и другого.

Человек — не цель и не самоцель. Человек — ступень на лестнице, ведущей от временного к безвременному, от мгновенного к вечному. Человек томится в оковах вещества и телесности. Любя себя, он не может не ненавидеть себя. Он должен быть преодолен в силу конечного своего бытия и во имя вечного небытия:

Любить других, как самого себя...
Но сам себя презреньем я караю.
Какой-то сон божественный любя,
В себе и ложь и правду презираю.
. . . . . .
И всех людей, равно за всех скорбя,
Я не люблю, как самого себя.

А мир? Ах, этот бренный продукт равнодушной силы, которая сеет жизнь и смерть

[1] Надолго *(фр. и нем.)*.

без различия, конечно, не приноровлен к тому, чтобы познавший его забыл из-за него тоску — мечту по несбыточном и не существующем и подавил в себе свое стремление за пределы его. Мир тоже ступень на лестнице, ведущей из царства, правда, пестрого и нарядного, но мгновенного и тленного бытия в царство безразличного, но вечно манящего вечного бытия. Человек и мир для того только существуют, чтобы быть преодоленными. И если есть разница между ступенью-человеком и ступенью-миром, то разница эта, на крайний случай, в ощущениях, с какими мы устремляемся от человеческого и мирового бытия к небытию. Из мира гонит нас сознание равнодушия и бесцельности мировой силы:

Она лежит, открыв свои сосцы,
Разбухшие и крепкие, откуда
И гибельный Нерон и кроткий Будда,
Прильнувши рядом, пьют, как близнецы.
В руках два опрокинутых сосуда —
И жизнь и смерть текут во все концы.
Она дохнет — зажгутся звезд венцы,
Дохнет еще — слетят, как листьев груда.
Она глядит, не видя впереди;
Ей все равно, живит она иль губит.
Своих детей, пока их кормит, любит,
Но гонит прочь, отнявши от груди.

Нельзя сказать, чтобы оценка человека и мира и их взаимоотношений с точки зрения меонизма была бы очень утешительной, но зато она свободна от излишних мечтаний и страхов. Ничто не дорого в этом лучшем из миров (за исключением стремления выйти из него вон), но зато ничто и не страшно в нем. Мы входим в этот мир с сознанием неизбежной и желанной гибели его. Таков закон бытия:

Alles was entsteht
Ist wert, dass es zu Grunde geht[1].

Но кто дорожит миром, тот должен дорожить и его судьбой. Наше существование — двуединое существование, существование в бытии и небытии. Мы живем, как бы переглядываясь всегда со смертью. Но, узрев смерть лицом к лицу и оставаясь все же в бытии, мы как бы пережили и преодолели небытие. Никакое отчаяние нам не страшно, ибо величайшее отчаяние пережито, ибо то, что стало нашей святыней и незыблемой опорой во всех случаях и формах существования, родилось из отчаяния пред мгновенным и тленным бытием и вечным и нетленным небытием. В этом отношении некуда дальше идти. Величайший страх превзойден, величайшее отчаяние преодолено. Мы свободны, мы окрылены для полета к бессмертию и вечности...

Древний грек, в толковании Ницше, спасался от страха и отчаяния пред ужасом небытия Аполлоном и Дионисием — поэтическими грезами, с одной стороны, и экстатическим взрывом первобытных сил — с другой. Для современного человека Ницше позднее считал возможным довольствоваться в этом отношении amor fati, любовью к превратностям судьбы, то есть проповедью героической любви к человеческой судьбе, преисполненной неизбывного трагизма. Нельзя не отметить в этом вопросе некоторой зависимости Минского от Ницше. Создавая свое учение о меонах, Минский, по всему видно, знал уже Ницше. "При свете совести" появилось в 1890 году, то есть как раз в то время, когда в России стало заметно влияние Ницше. К тому же Минский, всегда осведомленный насчет новейших течений европейской мысли, мог знать Ницше раньше, чем его влияние сказалось в русской литературе. Во всяком случае, эти хронологические соображения имеют свою цену. Но зато совершенно неоспоримо духовное родство между идеями Ницше и меонизмом Минского как верховным принципом практического бытия. Меонизм Минского проповедует тот же оптимизм отчаяния, что и amor fati Ницше, с той только разницей, что последний обращается для этой цели к воле и биологической стихии человека, тогда как меонизм подменяет эту волю и стихию стремлением к несуществующему и несбыточному, которое непреодолимо волнует всякую человеческую грудь.

Пусть, впрочем, о природе и характере оптимизма Минского свидетельствует поэтическое дитя и апофеоз меонизма — Альма.

V

Альма и последние человеческие преодоления

Альма — тип того будущего человеческого существа, которое, преодолев все привязанности и инстинкты, свободно идет навстречу небытию и в этом видит не больше

[1] Все, что рождается, обречено погибнуть *(нем.)*.

и не меньше, как свою величайшую победу над миром. В своем стремлении к абсолютной свободе Альма проходит целый ряд фазисов развития, но начинает она как бы с конца — с самого высшего, что только доступно человеческому существу. Самое высшее — это стремление к недосягаемому и несуществующему. Отсюда следует, что высшее, что человек может дать людям, это — то, чего они не могут обрести, но к чему они не могут не стремиться, чего не могут не желать. Вот это Альма и задумала дать людям.

Альма рассуждает: жизнь людей полна до последней степени уродства. Исключение составляет жизнь влюбленных и то на то время, пока они влюблены, пока любовь является неудовлетворенной жаждой, стремлением к тому, что еще не осуществлено и представляется недосягаемым. Альма выбирает соответственную миссию. Везде, где она появляется, она будит желания, вселяет любовь к себе, разжигает чувственность, но, разбудив желания, она тут же хлопочет о том, чтобы устранить всякую возможность к их удовлетворению. Она очень красива и очень желанна. Она сеет много горя, разбивает жизни. Но это так кажется с обыденной темной житейской точки зрения. Вне ненавистных узких рамок житейского уродства она делает великое дело. Она будит новые инстинкты. Она очищает жизнь алканием, стремлением вместо достижения.

Альма — эротоманка. Но эротоманка особого рода — эротоманка "завтрашнего дня", эротоманка с миссией, с мировоззрением. Не убивая, а культивируя инстинкт любви, она в то же время стремится утвердить свою и чужую свободу и независимость от него. В результате — любовь in Permanentz, любовь, побеждающая стремление к плодам любви, любовь к небытию любви, к несуществующей любви.

Но вот проснулась в Альме темная сила; то, что живет во всех — безобразное тело червяка под крыльями. Она прежде бежала от других, теперь ей приходится бежать от самой себя. Почувствовав потребность в счастье, доступном всякому, не только человеку, но и червяку, она также почувствовала, что потеряла надежду быть совершенством, солнцем, к которому души людей недосягаемо стремятся; почувствовала, что из-за проснувшегося стремления к обычному счастью потеряла настоящее счастье, которое есть стремление к недостижимому. Идея потерпела крушение, и Альма решила отравиться.

Ее спасли. Но, побывав в когтях смерти, она познала ложь прежнего пути. Она полагала, что можно стать независимой и свободной от инстинкта любви, борясь с ним или подавляя его. Теперь она думает иначе. Она поняла, что именно в борьбе с ним или в желании подавить его лежит настоящая зависимость и несвобода. Альма рассуждает: борьба требует поступков, которые не освобождают от желаний, а только связывают их. Не освобождают от желаний также разум, мысль, страсть. Мысль идет вглубь и вширь, но не ввысь, а страсть сжигает желания, предварительно зажигая их. Остается единственный путь к свободе — безразличие в желаниях, равнодушие. Последнее дается тем, что не убегаешь и не борешься с инстинктами, а воплощаешься в них для того, чтобы овладеть ими, — опускаешься для того, чтобы подняться. Но инстинкт родит инстинкт, инстинкт любви — инстинкт материнства.

Альма вступает во вторую фазу своего развития и решает освободиться от материнства.

Путь найден — воплощение в материнстве для того, чтобы оторваться от него безразличием в проявлении материнских инстинктов. Альма в странном общечеловеческом приюте. Сюда принимают детей от чужих матерей, но дети живут и вырастают здесь без своих матерей. Таково требование этого инстинкта. Сама Альма спутывает своего ребенка с чужими до такой степени, что под конец ей абсолютно все равно, кого любит материнской любовью: Женечку, которая не есть ее девочка, или Олечку, которая ей принадлежит.

Между материнством и его объектом поместилась совершенно так, как желала того Альма, абсолютная свобода. Отныне ни любовь, ни материнство над ней не властны. Но есть инстинкт, предвечнее предвечных. Все победы и преодоления ни к чему, если он не побежден и не преодолен. Этот инстинкт — страх смерти.

Альма делает еще один и последний шаг. Дорога ведет от убежища к убежищу. Альма — в приюте для прокаженных. Она не питает к больным ни жалости, ни сострадания, вообще никаких земных чувств. Судьба их для нее безразлична. Ее привело сюда неземное чувство. Лепрозные больные — безнадежные больные. Они гниют заживо, разваливаются на куски, заражают своим дыханием всякого, кто к ним приближается. Они не что иное, как живое

воплощение смерти. Вот Альма и отправилась к ним, чтобы встретиться лицом к лицу со смертью. На Пасхе она похристосовалась с больными и заразилась. Она сама стала прокаженной. Теперь она готова к величайшему бытию, которое только может быть доступно человеческому существу — к бытию в небытии, ибо, приняв небытие в лоно свое, она освободилась от величайшей преграды на пути к абсолютному бытию — от страха смерти. Случилось то, что случилось с любовью и материнством ее. Она не подавила инстинкта жизни. Она противопоставила ему только другой, новый и высший инстинкт — презрение к смерти или любовь к небытию. Она вкусила как бы небытие, воплотилась в нем и возвеличилась над ним.

Еще одна победа. Альме грозит безобразие, уродство. Но она до поры до времени остается в живых для того, чтобы одержать победу над своим отвращением к безобразию — судьбе своей. И когда последняя из последних победа была одержана, то лицо ее, сиявшее неземной красотой, не имело определенного выражения, ибо то была полнота выражения: вся радость и вся печаль воедино.

Радость от победы — над судьбой своей и печаль — от судьбы своей; радость и печаль, слитые в экстазе, — источник новых молитв... Молитвы ничего не желающих и ни на что не надеющихся — молитвы человеческого существа, всегда стоящего на краю пропасти...

Альма — высшее поэтическое проникновение Минского, в основу которого положено высшее идейное проникновение его.

Нас занимает главным образом поэзия Минского, но как раз в последнем фазисе своего развития она до того тесно переплетается с его идеями, что мы не считаем возможным завершить исследование первой, не оценив в достаточной мере последние.

Возвратимся к основной и верховной мысли Минского.

В человеке (да и не только в человеке) заложено непреодолимое стремление к несуществующему, к небытию.

Имеет ли это утверждение какой-нибудь философский вес? Положим, что имеет.

Но где основания для утверждения, что такого значения не имеет обратная тенденция, то есть стремление к бытию и сохранению бытия? Минский не фантазирует — Минский наблюдает. Все в мире линяет, меняет свою кожу, человек и человечество в том числе, — вплоть до того предела, когда ничего зримого не останется, вплоть до небытия. Это верно. Можно так мыслить на основании опыта и наблюдений. Но почему менее верно, что все в мире, человек и человечество в том числе, стремится во что бы то ни стало сохранить свою кожу, удержать свое зримое бытие? В каждом явлении есть тенденция к самоуничтожению, но есть также тенденция к самосохранению. Если есть в мире воля к небытию, то тем паче есть воля к бытию. Где основания для того, чтобы предпочесть и утвердить в сознании одну силу за счет другой? Таких оснований нет ни с философской точки зрения, ни со стороны простого житейского здравого смысла.

Минского, по всему видно, смущает некий плюс, некий перевес на стороне небытия. Небытие — soit disant[1] — сильнее бытия. Самоуничтожение всегда одолеет самосохранение. За это опять-таки опыт, наблюдение. Не будем спорить. Но разве с точки зрения того же опыта и наблюдения не видна узость и, так сказать, философская беспомощность такого рода абстракций? Речь идет о мировом бытии и небытии, а в данном утверждении "мировое" подменено "конкретным". Но ведь это значит не более и не менее как из-за индивидуальной ограниченности не видеть того, на что вначале по преимуществу направлен был взор. В области мирового познания бытие и небытие ad infinitum[2] могут быть противопоставлены друг другу как равнозначащие силы. У Минского есть следующий диалог между Парками.

Парка превращений

О, сестры, как быть? Истощилась кудель
И жизни иссякла основа.

Парка жизни

Я прясть неустанно должна. Неужель
Другая не будет готова?

Парка смерти (ко второй Парке)

Обрежу я нить, что ты пряла досель

(к первой Парке)

А ты рассучи ее снова.

[1] Так сказано *(фр.)*.
[2] До бесконечности *(лат.)*.

Вот это и есть то, что нужно и чего нельзя не мыслить в этом вопросе:

Иссякла жизни основа, другая будет готова.

С точки зрения рационалистических размышлений и научного позитивизма, которым Минский, очевидно, пользуется, особое пристрастие к небытию за счет бытия не имеет и особого смысла.

Впрочем, небытие имеет у Минского разные другие смыслы и преимущества пред бытием. Только небытие, уверяет наш поэт, внушает священный трепет, зажигая поэтические сны и мистические, высшие откровения. Тут позволительно спросить: кому внушает священный трепет — Минскому или всем нам? Это разница и очень в данном случае важная. Священный трепет и мистические откровения — дело субъективное. Возможно, что представление о небытии так действует на нашего поэта и родственные ему натуры. Но вообще священный трепет и тому подобное идет не только от небытия, но и от бытия. Как для кого! Небытие in infinitum[1] серьезное, конечно, представление, внушающее разное и всякое. Но разве бытие in infinitum менее серьезное представление, не способное, в свою очередь, внушить разное и всякое — вплоть до священного ужаса пред своей малостью и мировой великостью?

Нет бытия, которое не разрешилось бы в небытие, в хаос. Но ведь нет зато небытия, хаоса, который бы не стремился к созиданиям и образованиям — к бытию. Почему же хаос разрушения более приноровлен к тому, чтобы зажечь поэтические сны и высшие откровения, чем хаос зиждительный?

Еще и еще раз несокрушимые с виду доводы Минского в пользу небытия. Небытие зовет к себе, волнует, мучит, как своенравный чародей. Это раз. Во-вторых, оно и только оно сулит абсолютную свободу и независимость. Пережив так или иначе небытие, мы свободны от страха пред небытием, от величайшего страха в мире — страха смерти.

В этом пункте принято иронизировать над Минским. Напрасно. Все это очень важные проблемы, достойные всяческих усилий. В конце-то концов вся человеческая мысль к тому и ведет, чтобы обрести в жизни, в мире, в космосе родину и уют, из которого нас не могли бы изгнать никакие ужасы мира и в том числе величайший ужас, ужас смерти. Но спрашивается, почему эту свободу нам дает небытие?

Минский уверяет, что смысл нашему существованию дает мечта, не то, что существует, а то, что не существует и не может существовать, несбыточное, недостижимое, заманчивая даль. Но если это так, то только потому, что вольно и невольно я представляю себе это несбыточное как некоторое бытие, хотя и недосягаемое. Если же это заведомая пустота, где в ней источник того огня, который зажигает сны, душу? Заведомая пустота, вернее всего, не манит и не желанна. А если желанна, то желанна для одних и не желанна для других. Дело опять-таки субъективное. Тут нет ничего общеобязательного. Одно разве верно: величайший ли ужас небытие, или величайшая радость — его нужно пережить, принять в обиход бытия для того, чтобы быть свободным. Да, но как пережить его? У Минского, поскольку этот пункт постигнуть можно (дело темное), дело обстоит так. Надо утвердиться в мысли и чувстве, что бытие — тлен, прах, а небытие вечно и желанно, и свобода над жизнью и смертью будет добыта. Допустим, но как утвердиться? Как заменить старый инстинкт новым? Сном, сном жизни, слитым из бытия и небытия — советует Минский. Но это книжно, словесно, преодоление небытия на бумаге. Не вернее ли старое, испытанное средство? Не прославление небытия за счет бытия, а *тяжба между бытием и небытием*. В тяжбе этой есть момент перевеса с той и с другой стороны, со стороны бытия и небытия, следовательно, есть моменты внутреннего мистического опыта, примиряющего с небытием в виду бытия, дающего свободу от ужаса небытия в самом бытии.

Боюсь, впрочем, быть плохо понятым. Я не ратую против метафизических, в последнем счете мистических откровений Минского. Вольному воля. Они не хуже и не лучше большинства попыток этого рода. Я возражаю только против претензий на общеобязательность и объективную убедительность. От этого, мне кажется, никто не выиграл и меньше всего сам автор. Объективной научной философской ценности попытки эти, конечно, не имеют и не могут иметь. Остается тот внутренний мистический опыт, то несказуемое, что лежит в основании их. Это могло бы иметь свою собственную ценность. Но, рационализируя в видах общеобязательности это несказуемое, автор только лишил его аромата мистической и субъективной убедительности, не сделав его нам ближе. Пусть история,

[1] До бесконечности *(лат.)*.

наука, вообще знание, жизнь против этих откровений, но за них могла бы быть индивидуальность, иррациональная индивидуальность автора. Но, рационализируя иррациональное, автор прежде всего заставляет усомниться в ценности, а то и просто в существовании его внутреннего мистического опыта. Иррациональное не хочет быть доказанным. Оно хочет быть воспринятым, и только. Это внутреннее противоречие особенно дает себя знать в проистекающих отсюда поэтических вдохновениях.

VI

Несказуемое в лирике Минского

Более, чем где-либо, несказуемому обеспечено место в поэзии. Несказуемое не реально, но оно такой же факт, как самая наглядная реальность. Ночь, которая нас всех ждет. Последняя тайна, последний смысл бытия. Небытие в бытии — смерть в виду жизни; жизнь в виду смерти... Кого это только не беспокоило? Это — неиссякаемая, неизбывная, неиссякающая тема мировой поэзии. Но вот что всегда нужно помнить при этом. До каких бы понятий и представлений ни доработалась поэтическая творческая натура, занятая предсмертными мыслями, — в поэзии это одно из двух: либо настроение, обладающее соответствующей заразительной силой, либо символ, преисполненный художественной убедительности. Одно из двух: либо музыка, либо живопись и пластика. Вне этих форм иррациональное и несказуемое в поэзии не существует уж просто потому, что оно не доходит и не может дойти по назначению даже к родственным автору натурам.

Я не берусь с точностью установить, какие именно идеи Минского о бытии и небытии и в какой степени нашли себе поэтическое выражение. Во-первых, эти идеи у Минского не отличаются той минимальной степенью постижимости, которая вообще свойственна идеям этого рода. Если давно про них сказано, что hier sind alle Katzen grau, что здесь все кошки серы, то у Минского, несомненно, самые серые кошки. Во-вторых, эти идеи у него в одном случае можно толковать так, в другом иначе. Наконец, они находятся между собою в процессе борьбы и столкновения, из которого иной раз выживает одна идея, другой раз другая, противоположная первой. Во всяком случае, они имеют свой верх и свой низ. Но кое-какие определенные и доминирующие положения можно все же установить. На мой взгляд их три.

Первое положение: небытие сильнее бытия. Представление о небытии гасит все звуки и краски бытия и ввергает человека в безысходный мрак и отчаяние. Состояние это ближе всего подходит к тому, в котором пребывает и которое несет с собою андреевский Елеазар. Елеазар побывал в объятиях небытия. И вот бытие для него уже не существует, хотя он и воскрес. И не только для него не существует, но и для всех, кто только попал в его поле зрения. От его взора, насыщенного небытием, всякий предмет, всякое существо теряет свои живые свойства, блекнет, мертвеет, зияя пустотой и небытием.

Второе положение: небытие ужас; но ужас этот изведан раньше, чем он наступил и введен в бюджет жизни как составной его элемент. Это то состояние духа, которое, как уж было замечено, соблазняло особенно Ницше. Это — amor fati, любовь к превратностям судьбы, жизнь в виду ее конца, в виду бездны, опасности, лицом к лицу со смертью, жизнь повышенная, героическая, приподнятая страхом смерти, окрыленная преодолениями.

Наконец, третье положение: бытие и небытие прекратили, оборвали извечную тяжбу. Они слиты воедино, в один сон, реющий в эфире, беспечальный и безрадостный, на горних высях, где нет сожалений и нет участия, где нет желаний и нет надежд. То состояние, которое искала и обрела под конец Альма.

Поочередно то то, то другое из данных положений ищет своего воплощения в поэзии Минского. На каждое из них наберется десяток, другой стихотворений. Но напрасно мы будем искать в них соответствия между формой и содержанием. Продукт неясного, не выкристаллизовавшегося идейного проникновения, стихотворения эти почти никогда не выражают того, что хотят выразить и, меньше всего, ту стихию иррациональных предчувствий и гаданий, которая их породила. Странным образом они приноровлены к тому, чтобы вызвать в читателе чувство, как раз обратное тому, которое поэт желает ему внушить. Претендуя на интуиции и откровения, снизошедшие как бы свыше, они

невольно отталкивают своим обыденным, прозаически рационалистическим суемудрием. И, наоборот, воспроизводя обыденное и традиционное, они претендуют на совершенно излишнюю таинственность и непостижимость. Два недуга подтачивают в корень их художественную, лирическую убедительность. Они либо убоги и банальны, либо до того запутанны и неясны, что любой поэтический образ, не успев овладеть воображением читателя, мгновенно уничтожается чуждыми и разнородными представлениями. Лирика несказуемого у Минского не располагает ни соответственной картинностью, ни соответственным настроением. Остановимся для примера на первом положении.

Небытие гасит бытие, превращая его в тлен и прах. Как мало ужасает это ужасающее представление в лирике Минского! Вот уж где пригодилось бы толстовское: "пугает, а мне не страшно". Символ, который это представление рождает — едва ли не в лучшем стихотворении этого рода, — это традиционный, избитый образ косаря с косой в руках, снимающего жатву жизни за жатвой:

Ликуйте на своем пиру,
Беспечно сейте жизни семя:
Настанет день, пристанет время —
Я все скошу, я все сберу.

А настроение в этого рода лирике едва поднимается над уровнем обыденной словесной ламентации:

Ужель настал предел тому, что на земле
Одно казалось мне, как вечность, беспредельным?
Источник света потонул во мне,
Ключ жизни скован холодом смертельным,
Любовь мертва, и я живу, дышу
И песнь надгробную земной любви пишу.

Иной раз поэт фактически входит в нужное ему настроение мертвенности, погашенного небытием бытия, но и в таких случаях неокрыленное вдохновение не дарит ему ни одного проникновенного образа. Побывавши в царстве небытия, поэт больше склонен к сообщению неаппетитных подробностей разложения и разрушения, чем передать душевное настроение, создавшееся по этому поводу в соответственно музыкальной или живописной лирике. Положим, мысль такова: небытие опустошает бытие в самом бытии. На деле же выходит, что небытие помещается около бытия и пугает только излишними подробностями, свидетельствующими прежде всего о том, что сам автор далеко не во власти замогильных ужасов, которые он вам навязывает, и что он довольствуется на этот счет непритязательными, а то и незадачливыми словесными сочетаниями:

Теперь они друзья. Их вечному досугу
Соседство не грозит. Обращены друг к другу,
Их черепа глядят, слепые, в мрак слепой,
Смеясь беззвучно друг над другом и собой.

Или:

Я видел: истлевшие груди висели,
Глазницы пустые сочились на дне,
Во рту улыбавшемся черви кишели
И руки за лаской тянулись ко мне.

Нет! Елеазаровская тень не осенила крестным знамением поэзию Минского. И андреевский "Елеазар" — далеко не интуитивное произведение. Андреев расчетлив и как-то усугубленно математичен в своем "Елеазаре". Он больше отмеривает и отвешивает, чем предъявляет воочию, чем возводит в перл создания. Но Андреев, по крайней мере, не выпускает из рук своей темы. Он твердо знает, чего он в "Елеазаре" хочет и ищет: он ищет небытия в бытии — бытия, разъеденного и опустошенного небытием. И если содеянное все же не вполне соответствует желаемому, то это в конце-то концов вопрос творческой недохватки, над которой автор не властен. Минский же с самого начала настолько мало проникнут своими собственными представлениями о погашенном небытием бытии, что подменяет их в соответственных образцах своей лирики, вопреки всякому ожиданию, простым и излишним описанием разложения и тления. Поэтическое проникновение всецело идет вразрез с идейным. И если что спасает дело, то это прежде всего безотчетный детский страх при одной мысли о смерти, который, конечно, не имел ничего общего с какими бы то ни было потусторонними проникновениями. Тут поэт бесхитростно прислушивается к биению своего сердца и находит правдивые слова, беспрепятственно доходящие и до сердца читателя:

Темный ужас без причины
Душу смертного томит,
То заснет на миг единый,
То, проснувшись, вновь грозит.
Так на дне морской пучины,
Притаившись, буря спит.
Темнота в душе рождает
Этот ужас бытия;
В темной комнате рыдает
Одинокое дитя.

Ближе к подлинной поэзии стихотворения, посвященные идее небытия как источнику повышенной героической жизни. Мысль эта, жизненная и плодотворная сама по себе, внушает поэту и более проникновенные и более приемлемые образы и символы, чем идея омертвелого бытия. Но и тут нужно сказать, что само героическое состояние духа больше пропагандируется и проповедуется, чем предъявляется воочию. Чувствуется, что героизм бытия в виду грядущей ночи небытия задевал и тревожил воображение поэта, но в душе его не жил. Лирика этого типа скорее похожа на программу героизма, чем на подлинное осуществление его:

Для того чтобы солнце горело ясней,
Я от солнца укрылся в обитель теней.
Как иные на свет, я на тьму подвигался
От надежд, от любви, от небесных лучей.
Даже ночь размышлений, где дух мой скитался,
Лишь порогом была глубочайших ночей.

Или:

Полюби тоску по небу — небо создало ее,
Полюби свой страх пред смертью — в нем
бессмертие твое.

Поэт, впрочем, сам не особенно верит в свой героизм и скоро охотно отказывается от него в пользу "некоего божественного сна", слитого из бытия и небытия. Этому состоянию посвящена большая часть произведений последнего периода. Отличительная их черта — последнее космическое проникновение поэта. Нет ни сомнений, ни колебаний. Поэт воздвиг себе крепость, правда, воздушную, но такую, которая в равной мере защищает его от притязаний посю- и потустороннего мира. Произведения эти не одинаковой ценности. Некоторые из них изобилуют прелестными образами, ритмической красотой и сверкающей игрой красок. Другие, напротив, жеманны, неуклюжи, неестественны и риторичны. Но лучшие и худшие произведения этого рода сходны между собою в том, что они почти сплошь не предъявляют того, что намерены предъявить. Божественный сон снисходит в душу человека как последняя тайна, последний смысл бытия. Это сознание его величайшей и последней победы над всеми инстинктами и привязанностями, над всеми страхами и упованиями его физического, умственного и нравственного существа. Это то состояние полноты просветленного и победного духа, в котором нет желаний и нет сожалений, состояние божественного, все преодолевшего и над всем реющего безразличия. Такова мысль поэта. Но как мало душа вкушает сладкий сон, погружаясь в лирические излияния его. В лирике Минского всячески рекомендуемый "божественный сон" — либо риторически бессильный восторг чувств:

Я знал, что счастья нет. Вдруг счастие сошло
Такое жгучее, что им дышать нет силы.
Дитя! сестра! жена! Мое добро и зло,
Мой неискупный грех, мой подвиг непостылый.
Несут и мед молитв и вместе яд лобзаний,
Непостижимый сон средь буйства обладаний.
О, тайна для души, для взоров красота! —

либо не что иное, как обычная нужная усталость далеко не победного простого смертного, шепчущего не то пессимистические, не то мизантропические слова:

Но каждый день, когда закат горит
И каждым утром, чуть открою очи,
Я слышу, сердцу кто-то говорит:
Как хорошо не видеть дня и ночи,
Забыть все звуки, краски и слова,
Не знать людей, не жаждать божества —

либо атавистически-традиционная вера в загробное всеуспокоение и всевозрождение:

На том берегу кто мечтою живет,
С улыбкой покинет все то, что я здесь берегу,
Что смертью зовем, он рожденьем зовет
На том берегу. —

либо, наконец, то, что Минский больше всего любит — горделивый итог и не менее горделивый манифест:

Больше многих скорбел
Я в тяжелом пути,
Зорче многих глядел
Я на цель впереди.
Но настал разрешающий миг
Неземной полноты.
Нет тревог: я достиг высоты.
Нет надежд: я вершины достиг.

Но где сам "божественный сон", слитый из бытия и небытия? В этом сне нет самого главного — нет "божественности", нет непосредственности, нет ощущения бытия в небытии и обратно — небытия в бытии. Нет этой непосредственности ни в стихах Минского, ни тем паче в Альме, которая главным образом призвана к тому, чтобы явить "некий божественный сон".

Альма, конечно, символ. Но символы разные бывают. Если это не простое иносказание, наивное и законное в своей наивности, то это продукт последнего

интуитивного проникновения, живопись или пластика несказуемого, которая должна быть обвеяна всем огнем и трепетом родившей ее стихии, подобно тому как в безжизненном мраморе статуи струится незримая, но горячая кровь создавшего ее. Где же и в чем струится стихия вещего сна поэта в Альме? Когда нужно подвести под нее целый фундамент теоретических абстрактных построений для того, чтобы составить себе хотя бы малейшее представление о том, что значат ее назидающие эксперименты? Это образ, придуманный ad hoc для прославления некоего умопостижения, но не образ, всплывший из недр этого постижения, не плоть и кровь, в которую заново оделся зиждительный хаос. Еще раз: никто не спорит против "божественного сна" или вообще против умопостижений Минского. Пусть они никому не нужны, но они нужны ему, Минскому. Его это право. Но где эти умопостижения в его поэзии? Их нет, ибо у поэта не оказалось для них ни самодовлеющего образа и настроения, ни музыки, ни живописи, ни пластики. Впрочем, надо и тут оговориться. Минский никогда ничего не довершает до конца, но он зато никогда ничего не утрачивает до конца. Кое-где и кое в чем последние постижения его осуществлены и в его поэзии. Например, вот эта "песня" Минского:

Веселья, тревоги
Не жду от судьбы.
Смеются лишь боги,
Скорбят лишь рабы.
Мой путь без исхода,
Но тверд я душой:
Здесь, в жизни, свобода,
Там, в смерти, покой.
Не жду и не верю в неведомый час,
Пред замкнутой дверью
Стою, не стучась.
Гляжу без волненья
Сквозь сумрак и блеск
На чуждый значенья
Цветной арабеск.

Или вот это знаменитое, часто цитируемое и самим автором дважды повторенное стихотворение:

Нет двух путей добра и зла —
Есть два пути добра.
Меня свобода привела
К распутью в час утра.
... Две тропы,
Две правды, два добра —
Раздор и муки — для толпы,
Для мудреца — игра.

Оба эти стихотворения относятся тоже некоторым образом к "божественному сну". Но не кажется ли, что в них "божественный сон" как бы совершился? Они игривы, легки и воздушны, как будто поэт действительно парит над бытием и небытием. Правда, мотив слитого воедино бытия и небытия трактуется здесь не в обычной плоскости глубокомысленного космического проникновения. Первое стихотворение не совсем чуждо проповеди некоторого бесшабашного равнодушия, а второму немногого недостает для того, чтобы сойти за легковесную, не омраченную добром и злом философию, которая прежде всего не прочь поиграть бытием или небытием. Но разве эти стихотворения не прелестны — каждое в свою очередь: одно — от равнодушной бесшабашности, а другое — от философской игривости? И разве в бесшабашном равнодушии и философской игривости нет элементов того "божественного сна", который парит над бытием и небытием? Надо только прибавить, что редкие победы Минского, как поэта "божественного сна", еще характернее для него, чем его многочисленные поражения в этом отношении. Тот полет за пределы бытия и небытия, для которого не могли окрылить ни его космическая проникновенность, ни мистический опыт его, дался ему, очевидно, без особого труда, благодаря примитивному порыву к абсолютной свободе.

Резюмирую. Много муз звало к себе Минского, как поэта и мыслителя. Он ошибается в том, что их было всего три, — их было гораздо больше — и ошибается в том, что он под конец избрал богиню истины и стал ее "рабом". Он попеременно побывал в "рабстве" у разных богинь и попеременно освобождался от каждой из них, в том числе и от самой строгой из них — от богини истины. Отсюда большая смута у Минского: это чрезмерное, безраздельное преклонение пред очередной богиней и этот чрезмерный неистовый разрыв с ней. Но Минский не был только "рабом" своих богинь. В каждом данном случае у него была своя свобода, свой свободный порыв любви к каждой из них. Стихийно и свободно он порывался к гражданственности, к народу, к красоте, к истине, к сверхчеловечеству, к космической проникновенности. Порывы, за немногими исключениями, не вели к достижениям. Порывы оставались в большинстве случаев порывами. Но они

сами обладали в достаточной степени творческой силой для того, чтобы везде, где они ни проявлялись, оставить следы неподдельного поэтического вдохновения.

Минский не прав, когда, объясняя свою поэтическую судьбу, он негодует и обольщает себя такого рода уверениями:

Мое безумье — в том, что Бог, меня создавший,
Настроил мысль мою на необычный лад,
И в храме ваших слов мои слова звучат
Как несогласный звук, нестройный хор порвавший.
Так вечером, смутив торговли шум и гам,
Сзывает муэдзин людей с базара в храм.

Но он абсолютно прав, когда, оценивая свою поэтическую судьбу, поет:

Я влюблен в свое желанье полюбить,
Я грущу о том, что не о чем грустить.

Любви, любви не было — с любовью в сердце поэт не родился, но желанием полюбить дышит все, за что он только ни брался.

ФИЛОСОФИЯ Н. М. МИНСКОГО

Э. Л. Радлова

Поэзия и философия родные сестры, они растут на одной почве и имеют один корень, но отсюда не следует, чтобы всякий поэт был бы в то же время и философом, а всякий философ — поэтом. Авенариуса или Маха пишущими стихи трудно себе представить, как нельзя себе представить и философского исследования, написанного Фетом. Однако Платон, Ницше и Соловьев с одинаковым искусством подвизались в обеих областях, и относительно их произведений нелегко сказать, где кончается поэзия и где начинается философия. При всем родстве этих двух областей все же философия имеет дело с постижением действительности, поэтому для нее обязательны законы логики и факты реального мира. Поэзия свободна, она может нарушать всякие законы и смеяться над ними, лишь бы не был нарушен внутренний закон поэтического творчества, создающий художественное произведение. Поэзия и философия требуют прозрения, но прозрение их различное, вот почему поэт, когда он берется за философскую задачу, часто терпит поражение, точно так же, как и философ иногда оказывается бессильным в области поэзии; так, например, стихотворения Шеллинга вряд ли кем-либо читаются в настоящее время.

Н. М. Минский не удовлетворился областью поэзии и пожелал выступить в качестве философа. В двух произведениях этого автора — "При свете совести" (1890) и "Религия будущего" (1905) — мы имеем дело с философским настроением, с целою системою меонизма. Об этой попытке философской конструкции Вл. Соловьев отозвался весьма отрицательно, хотя и признал, что она заслуживает внимания, правда, более как явление симптоматическое, чем по ее внутренним качествам.

В конце XIX и начале XX века действительно произошел глубокий поворот в настроении мыслящих людей. Подобно тому как в средине XIX века разочарование в философии привело к поклонению точной науке, так конец века обнаружил такое же разочарование в точном знании как фундаменте цельного мировоззрения, и это разочарование привело вновь к религиозным вопросам. Стали внимательнее рассматривать ценность религиозных утверждений, стали анализировать то, что Эйкен удачно назвал "Wahrheitsgehalt"[1] религии, стали вновь искать пути к вере, когда пути философии и науки оказались приводящими к тупику. Это отчасти и имел в виду Соловьев, когда указывал на симптоматическое значение книги Н. М. Минского и когда он в этой книге усматривал не только признаки болезни, но и возможность выздоровления.

В чем же заключается основная мысль г. Минского, проводимая им в обеих книгах?

Центральным понятием построения г. Минского является меон, относительно которого автор утверждает, что уже одни названия мэонов звучат среди других человеческих слов как "праздничный благовест в шуме базарном и способны наполнить душу чувством сильнейшей радости, смешанной с отрадной грустью"[2]. Учение о меоне или меонах проходит красной нитью

[1] "Правда содержания" *(нем.)*.

[2] Утверждение это, как и многие другие, мы оставляем на совести автора. Мы лично не испытали при звуке слова меон ни радости, ни грусти, но, может быть, это равнодушие чисто индивидуальное.

через обе книги нашего автора; но в чем оно состоит — это нелегко сказать. Соловьев назвал это учение "диалектической абракадаброй", и действительно оно есть создание поэтического ума, а не логического. Если к понятию меона приложить обычные законы логики, законы тождества и противоречия, то в результате ничего хорошего не получится, ибо автор неоднократно говорит, что меоны, как показывает и самое название (μὴ ὄν— не существующее, термин Платона), не только не существуют, но и не могут существовать, между тем творец их говорит о них с большой любовью, как о своем любимом детище, то есть приписывает им бытие. Во второй книге, в "Религии будущего", г. Минский излагает свое учение в форме разговора в санатории; этот разговор автор ведет с неким Владимиром Ивановичем; оба больны, и Владимир Иванович, выслушав г. Минского, умирает. Если бы я был доктором, то, несомненно, запретил бы г. Минскому вести подобные разговоры, ибо они могут только ускорить смерть больного, так как требуют от него конструкции логически невозможных понятий; такого напряжения не выдержит не только больной, но и не всякий вполне здоровый. Г. Минский, несомненно, ускорил смерть Владимира Ивановича, ибо этот наивный господин, под влиянием речей Минского, отказался от приема пищи (см. рассужд. VI), но и этот грех ему можно простить, ибо и Владимир Иванович такой же плод поэтической фантазии, как и меоны. Однако что же заставило почтенного поэта погрузиться в такую "диалектическую абракадабру"? Ведь имел же он какие-нибудь основания для своих размышлений, кроме беспредельной свободы поэта и его творчества! Конечно имел, и многое, что поразило его и заставило задуматься, заслуживает внимания и тщательного рассмотрения.

Источник философского творчества г. Минского заключается в противоречиях, которые застилают человеческое сознание, как густой туман; Аристотель называл эти противоречия "апориями", то есть тупиком, к которому приводит человека применение его логической способности к областям бытия, познания и человеческой деятельности. Эти противоречия давно сознаны человеком, и мысль человеческая проявила более удачи в описании и перечислении их, чем в их удовлетворительном разрешении. В различные ее эпохи человек с различной болезненной чувствительностью относится к ним. В наше время противоречия бытия чувствуются менее болезненно, чем противоречия нравственные: разлад между счастьем и достоинством, между целью стремлений и возможностью ее осуществления чувствуется с такою же интенсивностью, как это было, например, в первый век нашей эры. И Минского прежде всего поразили этические апории; им-то главным образом и посвящена его первая книга. Если в разрешении нравственных задач он не был особенно удачлив, — ибо теория мэонизма не дает разрешений, — то в описании некоторых из них, но не всех им описанных — он проявил значительное искусство.

Вся книга "При свете совести" посвящена, по словам автора, исключительно вопросу о верховной цели жизни, но эта цель оказывается, по мнению г. Минского, иллюзией; цели положительной в человеческой жизни нет, и это ясно из рассмотрения основного противоречия между естественным стремлением человека к самосохранению и указаниями совести. Еще Фауст жалуется — Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust, Die Eine will sich von der Andern trennen[1]: и это сознание двойственности человеческой природы чрезвычайно ярко чувствуется г. Минским. При описании этой двойственности у него встречаются удачные мысли, но указание выхода или, лучше сказать, отрицание возможности выхода не может никого удовлетворить. Самое противоположение самолюбия и совести выражено с такою резкостью, которая не соответствует фактам. Если г. Минский формулирует второе великое противоречие жизни следующими словами: "Любя только самого себя, я больше всего презираю и ненавижу свое самолюбие", то в этом противопоставлении естественного стремления к самосохранению и голоса совести нельзя не видеть значительного преувеличения. Такого исключительного эгоизма, о котором учит г. Минский и которым он хочет в действительности объяснить все действия, не существует, точно так же, как веление совести заключается вовсе не в презрении и ненависти к самолюбию,

[1] Но две души живут во мне, / И обе не в ладах друг с другом *(нем.). (Пер. Б. Пастернака.)*

а лишь в требовании его ограничения путем альтруистических тенденций, заложенных столь же глубоко в природе человека, как и здоровый эгоизм. Пусть никому не удалось найти примирения стремлений человека к счастью с требованиями совести, но менее всего, несомненно, это удалось меонизму. "Меонизм учит, что мир движется и борется, умирает и воскресает, наслаждается и страдает для того, чтобы постоянно, в каждое мгновенье, отрицать себя во имя той святыни, которая из любви к миру сама себя повергла в небытие". И слава Богу. Пускай и пребывает в небытии, туда меонизму и дорога! Но если автор говорит, что чем глубже раскрываются бесцельность и зло мира, тем сильнее мы должны любить мир как символ небытия меонов, то против этого нельзя не протестовать: зло в мире следует искоренять, радоваться же ему как символу "небытия небытия" вряд ли есть основание, пока нас не посадили в санаторий.

К беседам в санатории мы теперь и переходим. Всех бесед, под тяжестью которых пал почтенный Владимир Иванович, десять. Мы, конечно, не будем пересказывать содержание их и должны многое оставить совершенно без рассмотрения. Так, например, проект учреждения меонических монастырей (разговор II) вряд ли можно признать своевременным, ибо в настоящее время многие католические монастыри закрываются (например, во Франции) и вряд ли их заменят меоническими, точно так же мы оставим без рассмотрения критику учения Канта (разговор VII) о категориях, хотя и не согласны с г. Минским, что это учение "очевидно нелепо". Кант, по мнению г. Минского, проглядел, что в душе человека находятся два категорических императива, а не один. Мы не будем останавливаться также и на том, что г. Минскому кажется, будто он первый раз отличил религию от веры (хотя это весьма элементарное отличие), и на том, что Христос возвестил миру тайну двуединства, но не объяснил ее, а воплощение тайны предоставил "будущему", и что только г. Минский "впервые увидел ее простыми глазами", ибо это утверждение уже несомненно относится к области патологии, а не философии, и объясняется тем, что разговор ведется в туберкулезном санатории. Можно пожалеть лишь о том, что автора и почтенную жертву его, Владимира Ивановича, поместили не в соответственный санаторий.

В "Религии будущего" мы находим ту же теорию меонизма, что и в книге "При свете совести". Так как меонов нет и быть не может, то и религия будущего не будет верою, ибо верить можно лишь в нечто существующее. "Я исповедую Бога", — говорит г. Минский, — в которого не верю. Не верю, ибо довольствуюсь уверенностью", однако границы между верою и уверенностью трудно провести, ибо "уверенность", по словам г. Минского, "есть лишь совершенная вера, недоступная сомнению" (с. 251). Таким образом, оказывается, что те границы, которые наш автор сам полагает, он тотчас же и снимает. На вопрос о существовании Бога наш автор дает уклончивый ответ, то есть такой, из которого можно вывести одновременно, что Бог есть и Бога нет; ибо Бог есть меон, следовательно, его нет, но в то же время "меоническая природа Бога служит его неистлеваемости". Точно то же происходит и с разграничением религии и веры; это разграничение вполне понятно и законно, когда под первою разумеют объективное явление духовной жизни, а под второй субъективное состояние, чувство, но тогда трудно говорить о том, что "иссякло не религиозное чувство, а чувство веры", ибо религиозное чувство есть только один из видов веры, и если иссяк род, то, следовательно, иссякли и все его виды. Наконец, то же самое произошло и с различением веры и уверенности: "Свое отношение к Богу нужно строить не на вере, а на другом, более глубоком основании — на уверенности". Уверенность есть основа жизни, "поклоняться можно только Богу, которого почитаешь истинным, приговоры же об истинном и ложном произносит разум". Итак, уверенность противоположна вере; она есть знание и добывается разумным мышлением. Это различение вполне понятно, и прошло более двух тысячелетий с тех пор, как оно сделано; но это различение снимается утверждением, что "уверенность есть совершенная вера". Соловьев был прав, когда говорил о диалектической абракадабре г. Минского. Диалектический процесс, как его понимали Фихте, Гегель, Маркс и другие, состоит в том, что каждое понятие в силу своей ограниченности переходит в понятие ему противоположное и сливается в высшем, объединяющем два

противоречивых. У г. Минского остались лишь два члена диалектического процесса, а третий, примиряющий член им забыт, поэтому получается не движение понятий, а самоубийство их. Получается Бог, которого нет, религия, которая не есть религия, и знание, которое в то же время есть вера. Высшим законом для мышления и для нравственного учения г. Минского оказывается не излюбленная триада диалектиков-идеалистов, а диада или, по его терминологии, "двуединство", но двуединство нашего автора, констатирующее лишь противоречие бытия и нравственной жизни, не указывает выхода и потому никого удовлетворить не может. Это яснее всего видно из последних слов, содержащихся в "Религии будущего". Почтенный Владимир Иванович не вынес бремени философии своего друга и умер; над мертвым телом своей жертвы поэт произносит "молитву", в которой говорится, что "легко и радостно поднимается дух мой в бездну пустоты, но я уповаю, о Боже, воскреснуть в Тебе и отразиться в твоей вечности, как Ты отражался в моем мгновении".

Гейне в свое время говорил:

Und ist man tot, so muss man lang
Im Grabe liegen; ich bin bang,
Ja ich bin bang, das Auferstehen
Wird nicht so leicht von Statten gehen[1].

Но если уже при обычных представлениях о Боге и душе идея о бессмертии сопряжена с значительными трудностями, то совершенно непонятно, как удастся мэоническому Богу извлечь душу Владимира Ивановича, которая погрузилась в бездну пустоты.

Кроме закона двуединства, который в одинаковой мере господствует как в природе, так и в жизни людей и приводит к утверждению, что нужно как можно громче проповедовать истину жизни, не возлагая на людей никаких обязанностей и не требуя жертв, кроме этого закона в "Религии будущего" содержатся три круга мэонической истины: учение, легенда и путь жизни. Учение — это теория мэонов, с которой мы в достаточной мере познакомились, это учение о мэоническом боге. Легенда — это тоже теория, но высказанная языком интуиции (с. 202). "Не умея говорить об абсолюте на точном языке знания, мы должны довольствоваться условным языком, намекающим языком легенды". Легенда — это повесть о сверхчувственном, переведенная на язык чувственных представлений. "Эта легенда родилась как гностическая истина и потому в свете критической истины должна была умереть как ложь. Эта легенда (изложенная в VIII разговоре) состоит в том, что Всеединый наслаждался своим блаженным покоем, он созерцал в себе и множественный мир явлений, еще не существовавших. И вот Всеединый принес себя в жертву из любви к миру, устранив единое, дабы могло возникнуть многое".

Наконец, путь жизни должен заключаться в подражании единому мэону. В этом указании г. Минского можно было бы усмотреть аналогию с платоновским уподоблением Богу, если бы не знать, что мэона нет и что на человека нельзя возлагать никаких обязанностей.

Мы с достаточной полнотою познакомили читателя со способом мышления и с идеями г. Минского. Мы не могли отнестись к нему иначе как отрицательно, но значит ли это, что в его сочинениях нет ничего достойного внимания, что они только симптом болезни. Мы этого не думаем. В особенности в "Религии будущего" есть много прекрасных мыслей, к сожалению, они не могли расцвесть, ибо несчастный закон двуединства, существующий лишь в представлении его автора, заглушает лучшие начинания. Мы думаем, все-таки, что читатель, прочтя книгу, положит ее не вполне разочарованный. Она способна возбудить в нем ряд мыслей, которые, может быть, приведут его к более плодотворным результатам, чем те, которые изложены г. Минским.

[1]Кто умер, тому долго лежать в могиле; боюсь, да я боюсь, воскреснуть будет нелегко *(нем.)*.

Ф. СОЛОГУБ

Биографическая справка
Анастасии Чеботаревской

Федор Кузьмич Тетерников (псевдоним Федор Сологуб) родился 17 февраля 1863 года в Петербурге, в семье бедной, чисто пролетарской. Отец — петербургский ремесленник, портной, родом из Полтавской губернии; через 4 года после рождения сына скончался от чахотки, оставив еще дочь Ольгу, 2 лет. Мать Ф. К. — крестьянка Петербургской губернии. После смерти мужа держала некоторое время прачечную; потом долго служила "одной прислугой" на одном и том же месте, у Агаповых, до 1882 года, пока сын не встал на ноги. Умерла в 1894 году.

Агаповы, в семье которых протекло детство Ф. К., были люди интеллигентные, интересующиеся театром и музыкой; отношения с ними были сердечные; мальчика Федора крестила сама старушка Агапова, которую ребенок называл "бабушкой". В их доме приходилось слышать много рассказов о петербургской старине, начиная с 20-х годов; рассказывала старушка Галина Ивановна Агапова. Часто слушал музыку — приходили певцы, какой-то итальянец из знаменитых — не то Угетти, не то еще кто-то. Брали в театр; у Агаповых был абонемент в оперу, хотя и наверху, и мальчику часто давали билет, если кто-либо из семьи не мог пойти. Таким образом, 10-летний Сологуб слушал Патти, пение которой произвело на него неотразимое впечатление — не то чтобы понравилось, но звук, тембр голоса, как необычное, чудесное явление искусства, врезался неизгладимо, на всю жизнь. Сын Агаповых, Мих. Мих., был недурной музыкант, часто играл; к барышням Агаповым нередко наезжали гости. Одна из дочерей вышла за Витберга, сына знаменитого архитектора; ребенком Сологуб гостил у четы Витбергов в Гатчине, по летам, и здесь присутствовал при беседах историко-художественного характера, читал исторические книги. Дружеские отношения с семьей Агаповых продолжались до самого отъезда из Петербурга в 1882 году. Там же, у Агаповых, стал доставать книги, журналы, "Библиотеку для чтения". Вообще читал много и разно. Из первых прочитанных книг совершенно исключительное впечатление произвели "Робинзон", "Король Лир" и "Дон-Кихот". Не только они были прочитаны множество раз, но буквально изучены, строка за строкою, а пьеса разыграна, конечно, одним действующим лицом. Можно сказать без преувеличения, что эти три книги были для Сологуба своего рода Евангелием. Отсюда же, вероятно, получили свое начало так развившиеся впоследствии фантастика, любовь к театру и творческий идеализм. Вообще в этой странной "двойной" жизни, в наблюдениях с первых лет отношений "господ и слуг", богатых и бедных таилось немало психологического материала, послужившего впоследствии для изображения быта городской бедноты, навсегда определились демократические симпатии Сологуба. Учиться начал в уездном училище, затем окончил курс в Петербургском учительском институте. Учился хорошо, легко; больше читал. Спешил окончить учение, чтобы дать отдохнуть матери и помочь сестре. Тотчас по окончании учительского института (1882) получил должность учителя в г. Крестцы, Новгородской губернии, и 19 лет отправился на место служения с сестрой и матерью.

Первые стихи написал в 1875 году, 12 лет от роду. В 1879 году начал писать роман, оставшийся неоконченным. Роман должен был охватить жизнь трех поколений одной семьи, от 30-х годов до современности. Тогда же начал писать теоретическое исследование о форме романа. Надо прибавить, что уже в эти годы в юном поэте созрела твердая уверенность в своем призвании, в заложенных в него поэтических возможностях. Эта вера в то, что он должен создать нечто значительное, давала Сологубу возможность при всех житейских невзгодах не гнаться за заработком, сосредоточивать свои силы на служении искусству, верховную роль которого в жизни уже тогда он признавал. Усиленно работал все это время, писал стихи, переводил немецких поэтов — Гете и Гейне, но никому не показывал и никуда не посылал.

В Крестцах прожил 3 года, получая жалованья 50 рублей в месяц. Жизнь сложилась неприятно; известен инцидент с учителем Молиным, описанный в романе "Тяжелые сны", явившемся вообще отражением

этой ранней провинциальной полосы жизни Ф. К. Городок Крестцы в это время представлял собою подлинный тип "медвежьего угла", где из каждого дома видно поле, в темные вечера ходят по улицам с собственными фонарями, рискуя утонуть в невылазной грязи, а колбасу и консервы лавочники получают 1 раз в год. Приблизительно в это же время Ф. К. начал посылать свои произведения в журналы, но долгое время нигде ничего не принимали. В этом отношении Сологуб прошел суровую школу, совершенно незнакомую современным поэтам. Первое стихотворение напечатано в журнальчике "Весна" (1884). Из Крестцов перевелся в Великие Луки, где прожил 4 года, учительствуя и изучая провинциальный быт. Здесь задуман роман "Мелкий бес", многие образы которого взяты с "натуры". Жизнь в Великих Луках сложилась несколько удачнее жизни в Крестцах, но, вспоминая нравы провинциальных болот того времени, где заурядным явлением были принудительная выдача замуж девушек из материальных соображений, дикое пьянство и озорство, Сологуб находит, что он значительно смягчил краски "Мелкого беса"; были факты, которым никто бы все равно не поверил, если бы их описать. Учительствовал все время усердно, не пропуская ни одного урока, но столкновения с начальством бывали нередки на почве принципиально этических разногласий. В 1889 году перевелся в г. Вытегру, в учительскую семинарию; пробыл там 3 года; следя по журналам за новинками современности, много занимался поэзией; начал переводить Верлена. В 1891 году сестра Ф. К. поехала в Петербург на фельдшерские курсы; Ф. К. отправился ее проводить и осуществить назревшее в нем желание познакомиться с писателями Мережковским и Минским, произведениями которых (особенно "Белыми ночами" Минского) в то время он сильно увлекался. Минский отнесся к молодому поэту с чрезвычайной сердечностью, и знакомство с ним оказало на Сологуба значительное влияние. При свидании много беседовали об искусстве, поэзии, новых течениях в западной литературе.

В 1892 году Сологуб возвратился уже на постоянное жительство в Петербург. В этом же году познакомился с Мережковским и З. Гиппиус и был привлечен к сотрудничеству в "Северном вестнике", редактировавшемся Л. Гуревич и А. Волынским; в журнале их печатал стихи, первый свой рассказ "Тени" и роман "Тяжелые сны". В этой же редакции, с которой Ф. К. состоял в дружеских отношениях, придумали ему всевдоним С о л о г у б. В этот период, кроме учительства, писания стихов и романа Сологуб работал также в журналистике; так, в "Северном вестнике" и газете "Новости" напечатал множество рецензий, заметок и статей. К этому же времени относятся дружба с петербургскими поэтами-символистами Владимиром Гиппиусом, Ал. Добролюбовым и другими, частые споры на тему о том (мнение Сологуба), что искусство на своей зримой поверхности должно быть о б щ е п о н я т н о и п р о з р а ч н о. В 1899 году назначен инспектором Андреевского городского училища. Постепенно познакомился со многими петербургскими поэтами и литераторами: Г. Чулковым, А. Ремизовым, А. Блоком, А. Кондратьевым и другими, которых собирал у себя по воскресеньям; на этих собраниях обычно читали чье-либо новое произведение, подвергая его всеобщему обсуждению. Здесь Сологубом были прочитаны "Мелкий бес", "Литургия мне", рассказы, стихи и пр. К этому времени основался журнал "Новый путь" религиозно-философского направления; Сологуб был приглашен сотрудничать как в "Новом пути", так и в "Вопросах жизни", сменивших прекратившийся "Новый путь". Незадолго до этого Сологуб начал сотрудничать в "Мире искусств", "Весах", "Северных цветах", "Перевале" и "Золотом руне". В годы освободительного движения принимал участие в журналах и газетках политико-сатирического направления: "Зритель", "Сигнал", "Пламя", "Вольница", "Молот", "Зеркало", "Светает", "Адская почта" и "Ярославская колотушка". В 1906 году, озабоченный пошатнувшимся здоровьем сестры, отправился с нею на кумыс в Уфимскую губернию, где написал трагедию "Дар мудрых пчел". В том же году вошел в сношения с вновь возникшим издательством "Шиповник", издал у него "Политические сказки", а в следующем 1907 году — "Мелкий бес"; только в этом году определяется настоящий литературный успех Сологуба, до сих пор подвергавшегося исключительному невниманию и неодобрению критики. Этот же 1907 год явился поворотом и в смысле служебной деятельности Сологуба; по выслуге 25-летней пенсии он был уволен в отставку и уже всецело и окончательно предался литературе. В 1907 году Сологуб лишился любимой и единственной сестры,

скончавшейся летом в Финляндии от наследственной чахотки. Памяти ее посвящена написанная непосредственно вслед за ее смертью трагедия "Победа смерти", поставленная в том же году режиссером Мейерхольдом в театре Комиссаржевской, группировавшем в это время сторонников нового искусства. Вовлечение в сферу театральных интересов, которым Сологуб предался, горячо отстаивая идеи "нового театра", совпало со знакомством с В. Э. Мейерхольдом, которому Сологуб неоднократно доверял постановки своих пьес, основываясь на идейном единомыслии. Вслед за "Победой смерти" написаны две пьесы-буффонады: "Ванька Ключник" и "Ночные пляски", поставленные тоже единомышленником-режиссером Евреиновым на петербургских сценах. Приблизительно около этого же времени Сологуб переделал "Мелкий бес" в пьесу того же названия, поставленную на многих столичных и провинциальных сценах. В том же 1907 году начал писать роман "Навьи чары", а с 1910 года — издавать в издательстве "Шиповник" Собрание сочинений, перешедшее затем к издательству "Сирин" (вышло 20 томов). Прилежная работа над стилем и языком склоняла Сологуба не отказываться также от переводной работы. В разное время он занимался переводами из Верлена, Вольтера, Мопассана, Бодлера, Т. Готье, Гер. Банга, Стукена и Клейста. В 1908 году — знакомство с Анас. Ник. Чеботаревской, становящейся деятельной сотрудницей Сологуба. В 1909 году впервые посетил заграницу, главным образом Париж. В 1912—1913 годах Сологуб совершил ряд поездок по провинции с лекцией "Искусство наших дней", где излагал свое credo поэта-символиста. В это же время им написаны пьесы "Любовь над безднами" и "Заложники жизни", шедшие в Александринском театре. Подводя итоги 50-летней жизни Сологуба, можно сказать, что эта жизнь, богатая трудом, уединением и лишениями, посвящена была исключительно творчеству и служению Искусству и Мечте, которые Сологуб недаром ставит выше Реальности. Было бы весьма несправедливо охарактеризовать творчество Сологуба в целом как пессимистическое, ибо наряду с указанием несовершенств жизни и социальных отношений ("Творимая легенда") поэт постоянно призывает к преображению звериного быта путем Мечты и Подвига.

ФЕДОР СОЛОГУБ

А. Г. Горнфельда

I

В истории того литературного движения, к которому принято относить творчество Федора Сологуба, он занимает совершенно исключительное место. Обыкновенно литературную школу не только скрепляет ее идеология, но и вообще рациональные элементы играют в ее создании громадную роль. Часто поэтика школы предшествует ее поэзии, и в этом отношении так называемое декадентство в России не только не было исключением, но, наоборот, скорее может считаться образцом литературного направления, порожденного теоретическими предпосылками. Известно, что, даже отойдя от этой первоначальной рассудочности, оно до сих пор запечатлено ее следами. Теоретиками по преимуществу были русские декаденты первого призыва, как Минский и Мережковский: их поэзия, по существу, принадлежит старой школе, из которой они вышли, но от которой не сумели уйти, их "модернизм" — не их, а чей-то чужой; надуманными и подражательными кажутся подчас и произведения символистов следующего поколения. Более, чем какое-либо литературное движение, было космополитично первоначальное декадентство. Романтизм с его культом возвращения к первоисточникам народной поэзии был пропитан национальными элементами; реализм, всемирный как стиль, был насквозь народен по материалу, потому что теснейшим образом был связан с бытом. Декадентство было всеобще-единообразно, как только может быть индивидуалистическая лирика, и первые его проявления у нас не только были навеяны Западом, точнее — Францией, но казались в высшей степени несамостоятельными подражаниями. Были индивидуальные поэты, не было индивидуального направления, не было самобытного русского "декадентства".

В эту пору Сологуб уже был тем Сологубом, какого узнали потом: поэтической величиной, уже глубоко запечатленной всеми особенностями того, что мы теперь называем декадентством, символизмом, модернизмом. В противоположность Мережковскому и Минскому, декадентам по идеям, усвоившим в своей старомодной поэзии

темы и настроения новой школы, все в Сологубе было первично и своеобразно; пользуясь шиллеровской терминологией, надо сказать, что в Сологубе было наивно то, что в декадентстве было сентиментально. Декадентство было прежде всего школой; она имела канон и искала его воплощения, "искала натуры". В Сологубе же именно школы не чувствовалось, — не только декадентской, но и никакой: он был вне направления, он был весь натура, — и какая печальная, какая трагически-извращенная, какая правдиво-изломанная натура. Декадентом он упал с неба, и кажется иногда, что он был бы декадентом, если бы не было не только декадентства, но и литературы, если бы мир не знал ни Эдгара По, ни Рихарда Вагнера, ни Верлена, ни Малларме, если бы не было на свете никого, кроме Федора Сологуба.

Биография его говорит как будто противное. Она сообщает нам о "значительном влиянии", оказанном на него знакомством с Н. М. Минским, при свидании с которым в 1891 году "много беседовали об искусстве, поэзии, новых течениях в западной литературе"; глубок и очень серьезен след, оставленный в нем в 1892 году знакомством с Мережковскими и особенно беседами с З. Н. Гиппиус. Но достаточно войти в мир поэзии Сологуба, в ее стихийность, в ее первичность, в ее неподвижность, чтобы понять всю незначительность "влияний", которые выдвигает Сологуб. Он, воплощение самомнения, не боится этих признаний и, играя ими, наружно переоценивает эти влияния. Они, конечно, могли только психологически поддержать, теоретически закрепить, идеологически оправдать то, что жило в Сологубе до них и сильнее их.

До чрезвычайности разнообразно содержание, связываемое с термином "декадентство", но, с какой стороны ни подойти к нему, приходится признать, что в Федоре Сологубе это литературно-общественное направление нашло, быть может, наиболее глубокое, наиболее естественное и, во всяком случае, наиболее разнообразное выражение. Такова ирония истории: сын полтавской крестьянки, внеисторический Сологуб оказался стихийным воплощением того нового течения, которое признавалось проявлением болезненного усложения жизни, ее сверхкультурной утонченности.

Одни характеристики имеют в виду только технически-литературную сторону декадентства; другие подходят к нему с общеэстетической точки зрения, третьи видят в нем прежде всего мировоззрение. Но какое определение декадентства ни принять, Федор Сологуб окажется, во всяком случае, его выразительнейшим и рациональнейшим проявлением. Давно намечено и названо то новое начало, к которому, как к основной идее, могут быть сведены многообразнейшие произведения так называемого декадентства: это начало — индивидуализм. Но если декадентство как мировоззрение есть индивидуализм, то кто имеет большее право на название декадента, чем Федор Сологуб? Декадентство асоциально, а Федор Сологуб ставит себя прежде всего не только вне общества, но и вне мира: он ведь его создатель, он его законодатель. Декадентство имморально, а ведь во всей всемирной литературе едва ли найдется более непреходящее, более всеобъемлющее, более убедительное признание в порочности, чем поэзия Федора Сологуба. Anima naturaliter pagana[1], он этими потрясающими признаниями не кается в своих пороках, не поднимается над бездной своих падений; он воет на дне их — и не хочет подняться. Декадентство было в искусстве реакцией реализму; Сологубу действительность является обычно преображенной до полного разрыва с принятыми формами ее восприятия: то романтически-идеализованной, то карикатурно извращенной. Декадентство изъявляло притязания не просто на обобщенное изображение мира, но на мистическое познание его сущности при помощи символов; все устремление поэзии Сологуба — в основных вопросах бытия; с самого начала его лирика и его рассказ не только символичны, но подчас и аллегоричны. Декадентство эротично, — надо ли напоминать о демоне неукротимой похоти, владеющем поэзией Сологуба; надо ли напоминать о мрачных тайниках этой всепоглощающей чувственности, об ее маниакальном характере, об ее извращениях? С искренностью и простотой разрывало декадентство; оно усложняло простую искренность, оно хотело быть искренним в манерности, правдивым в условности, оно отстаивало права "кривляния". От Сологуба с самого начала отскакивали все старые требования правдивости; иначе как сквозь "личины" он не мог быть самим собой; он мог быть правдивым лишь в извращении обычных отношений к действи-

[1] Душа по природе своей низка *(лат.)*.

тельности, он нуждается в манерности для выражения своей личности. Та нарочитость, которую декадентство возвело если не в закон, то в обычай, была атмосферой творчества Сологуба; он с самого начала и неизменно слишком далек был — точно на другой планете — от своего читателя, чтобы говорить с ним просто и ясно, как говорила до тех пор русская литература.

И, однако, не разрывом с русской стихией был Сологуб, а скорее наоборот. Конечно, не деревенская Россия нашла в нем выразителя, не барская и не крестьянская, но Россия городская, мещанская, разночинная, Россия уличная, столь же подлинная, столь же народная. Нам, по цепкой традиции, все рисуется какой-то единый, общий всерусский тип, к которому мы подсознанием сводим, в сущности, всех: и крестьянина, и барина, и Ленского, и Обломова, и Лизу Калитину, и Любима Торцова, и Платона Каратаева, и, пожалуй, даже всех к некоторому всеобъятному Платону Каратаеву. А ведь есть другие: Русь не только ларинская, но и Русь карамазовская, не простая, первобытная, здоровая, а сложная, противоречивая, нами пока воспринимаемая как нечто болезненное, упадочное, разлагающееся. Так оно или не так, — неподражаемого лирика этой душевной усложненности нашла русская литература в Федоре Сологубе. Его язык, его словарь, его стиль словесный и стиль конструктивный, его фантастика и его гротески носят какой-то неопределенно русский характер, несмотря на его потребность в сочиненных варваризмах, несмотря на его заморскую терминологию. Он не только самый настоящий декадент среди русских, но он и самый русский среди декадентов.

Он, конечно, искал свою среду, искал сочувствующих, искал школу: ему надо было на кого-нибудь опереться — человек ведь он. Но эта естественная слабость не затрагивала его творчества, глубин его угрюмой, отъединенной, самомнительной души. Он был сам по себе и весь для себя, и — самое главное — он был действительно декадент, упадочник, дух больной и напряженно-противоречивый, легко и безболезненно совершивший то, что для другого было бы роком и трагедией, — нечувствительно порвавший в себе и для себя всякую культурную традицию: художественную и общественную, моральную и умственную. Поэтому в Сологубе декадентство — русское декадентство — получало свое оправдание, свое утверждение. Не Федор Сологуб шел к декадентству, как может — и не без некоторого видимого основания — казаться внешнему наблюдению: новое литературное направление шло к нему, с ним, за ним, хотя он меньше, чем кто-либо, годится в вожаки. В Сологубе русское декадентство находило себя, свое подлинное лицо, свое оправдание. Оно, очевидно, — не прихоть теоретизирующих литераторов, не бутада поэтизирующих и позирующих книжников, не изобретение эстетических спекулянтов; если у него есть и могут быть такие воплотители, можно сказать, от земли взятые, самобытные, простодушные: каким парадоксом дышит последний эпитет в применении к Сологубу, и, однако, какая это правда. Ибо простодушие есть главная, быть может, единственная сила Сологуба; ибо только простодушным, наивным, первичным может быть то исступленное страдание, которое составляет единственный предмет поэзии Сологуба.

Сологуба надо принять целиком или целиком отвергнуть. Из него нельзя ничего выбирать — одно одобрить, другое откинуть, здесь порадоваться, там с брезгливостью, с ужасом, с отвращением отпрянуть от этого неразрешимого сплетения друг друга поглощающих, уносящих, уничтожающих душевных течений. Надо принять Сологуба, надо сочувственно в мысли пережить бездны его падений, его недужные скитания, его садистское исступление, его презрительную и злую тоску, чтобы понять его, понять как чужого, но нужного. Не так ли мы понимаем и Достоевского? В противоречиях смешно упрекать его. Сологуб — это какое-то всеобъемлющее вместилище противоречий. Громадное множество антиномических терминов прилагается к нему без натяжки и без всякого иного примирения, кроме того психологического синтеза, какой способна дать номинальным противоречиям только живая личность.

Сложный, он един; грубо-реалистичный, он идеалист; изломанный, он прост; понятный, он загадочен. Он жалок и страшен; он говорит правду, когда кривляется; он отталкивает, но что-то влечет к нему; его "демократические симпатии" столь же несомненны, сколько его безграничное презрение к человечеству, включающему демос. В нашей литературе нет образа, воплотившего столько загадок и ужаса, — а взгляните на его портрет — почтенный старичок, спокойный и важный. Он с камнем за пазухой, этот

безобидный; и его книги — тоже. Психологически многообразный, он как-то напряженно целен в своем творчестве. Нет у него никакой мелочи, которая не говорила бы о нем резко, настойчиво, повелительно. Как в Лире каждый дюйм — король, так в Сологубе каждая строчка, каждое слово — Сологуб.

II

В одном сборнике своих стихотворений Сологуб попытался систематизировать себя, и трудно придумать более выразительное название для этой новой лирической "системы мира", чем это сделал автор. "Пламенный круг" — это "De rerum natura"[1] — и в то же время это замечательный портрет, мрачный и убедительный. Мы верим в его сходство, не зная оригинала. Темна была нам эта душа, угрюмая, горделивая, порочная и творческая; нельзя было поверить, что она здесь, рядом с нами, среди бесконечно чуждой и бесконечно близкой ей современности. "Пламенный круг" поэзии Сологуба раскрывает нам яснее высоты ее созидания и бездны ее падений. Страшен и тесен его мир, но выражен в нем отчетливо и поучительно.

Это именно круг и именно пламенный круг. Безумствующий Сологуб страшно сознателен и ничего не делает случайно: каждое его слово осмысленно, каждое должно занять свое место. Он может противоречить себе, ибо противоречие — закон его существа; но нет противоречия, ибо это именно закон; в его высказываниях может быть логическое противоречие, но нет психологического разногласия; он един, и едино его творчество. И его поэзия есть его система: цикл, план, круг. Это круг, потому что начало здесь сходится с концом и потому, что все переживания, в нем вмещенные, тяготеют к центру и уравновешивают друг друга. И центр этот — единое, всемогущее, всесоздавшее, всевмещающее *Я* поэта: hen kai pan[2]. "Ибо все и во всем — *Я*, и только *Я*, и нет иного, и не было, и не будет".

И это именно пламенный круг, не холодный, не теплый, не абстрактный и не материальный, а пламенный, из живого пламени. Круг есть система, законченность, ratio; но поэзии чуждо то, что исчерпывается в системе, в рассудке, в конечном. Поэзия, как и ее прообраз, ячейка и вместилище, язык есть не созданное, но создавание, не ergon[3], а energeia[4]; поэзия есть вечное становление, вечная бесконечность, подлинная, а не "дурная бесконечность", каковую представляет собой геометрический круг. Круг поэзии должен быть кругом пламенным; мировоззрение, представленное в лирике, должно быть свидетельством живого искания, живого горения. Как правильный шар расплавленного солнца окружен пылающей фотосферой, так замкнутый цикл рациональных воззрений поэта должен быть охвачен дрожащим контуром раскаленной атмосферы его чувства. В этом смысл поэзии — иначе она была бы только рациональна, то есть дурно исполняла бы то великое дело, которое без ее детски-бестолковых услуг хорошо делает рациональная мысль. Рациональная система тверда, устойчива и холодна. А творчество поэзии эмоционально и в важнейшей своей доле подсознательно, и оттого она — по ей доступному пути — предшествует разуму науки; оттого она воспламеняет нас, оттого вовлекает в свой могучий бег.

Для того чтобы приблизиться к Федору Сологубу, прежде всего приходится твердо отказаться от различения мира действительного и недействительного. Нет вопроса: было это или не было, могло быть или не могло. Только что это был реальнейший в своей гнусности Передонов: русский захолустный учитель; через мгновение сидит перед ним нечистая сила. И не надо говорить себе, что это бред сумасшедшего Передонова, что это ему только кажется, а нам не кажется. Нет, это мир, сотворенный Сологубом, — и надо его брать всерьез, целиком, как он есть. Мир, созданный поэтом, есть его мировоззрение, его план действительности: из него ничего нельзя выкинуть; в нем нет ничего более действительного и менее действительного: все на одних подмостках, и подмостки эти воплощают мир. Иногда поэт — наш рациональный единомышленник — сам отличает реальное от нереального. Но это его право — и редкий писатель с большим пренебрежением относится к этому праву, чем Федор Сологуб.

С тех пор как разумная мысль отвергла мифическое мировоззрение, в литературе культурных народов не было поэта, менее

[1] "О природе вещей" *(лат.)*.
[2] Всеединство *(греч.)*.
[3] Дело *(греч.)*.
[4] Деятельность *(греч.)*.

отделяющего мир действительности от мира мечты, чем Федор Сологуб. Миф и поэзия разделяются логически; история мысли указывает нам на переход от мышления мифологического к поэтическому. И то и другое объясняет мир познающему человеку; но разница заключается в отношении к тому явлению, посредством которого объясняется непонятное. Первобытная мифологическая мысль объясняет все теми близкими, понятными ей существами, которые она наблюдает вокруг в самой реальной форме. Небо есть сверхчеловек, то есть все-таки человек; гром есть подлинный грохот его колесницы. Поэзия сохраняет мифологические приемы объяснения, но коренным образом меняет отношение к действительному существованию тех человекообразных созданий мысли, которые привлекаются к объяснению. Когда весенняя гроза становилась загадкой перед первобытной мыслью, мыслитель-мифотворец говорил себе: это они на небе ездят, гремят и воду льют. И он верил в то, что это настоящая вода, пролитая кем-то. Когда "гроза в начале мая" останавливает внимание современного поэта, он тоже считает возможным, что это

ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Но у него нет веры в действительность Гебы, орла и кубка — это не миф, а поэзия; не научное объяснение, а метафора.

Так оно в разделяющем понятия разуме; но не совсем так в живой творящей душе поэта: здесь все еще связано, смутно, сплетено. Здесь реальное и нереальное еще не отделились друг от друга, как твердь от суши. Поэт не отождествляет природу с прекрасной женщиной, когда в его мысли она дремлет и улыбается, когда —

С улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.

Но нет и полного отрицания; категория субстанции не вытеснена категорией процесса; нет всепроникающего ощущения движения и только движения, а ведь жизнь есть только движение — и ни мига остановки. Наоборот, есть олицетворение, просто немыслимое без некоторого смутного ощущения, что природа есть все-таки некое существо. И если нужен пример поэта, в душе которого еще живы могучие остатки мифологии или, вернее, у которого напряженность поэтического олицетворения доходит до реальности почти мифологической, то это, конечно, Тютчев. Когда у него "демоны глухонемые ведут беседу меж собой", когда "жалкое безумье"

Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
(Оно) стеклянными очами
Чего-то ищет в небесах, —

то сам содрогаешься от реальности этих видений и чувствуешь, что для поэта они не только поэзия.

Но не было поэта, для которого его видения так мало были бы поэзией, как для Федора Сологуба. Для него нет вопроса о том, что было и чего не было: было все, что было в его мысли; есть все, чем он воспользовался, как категорией, уясняющей мир. Наоборот, существование этого действительного мира — вне Сологуба; есть ли этот мир или не есть — ему все равно; действительность призрачна для Сологуба и призраки действительны.

"Беру кусок жизни... и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт". В мире легенды — не всегда, однако, сладостной, чаще невыносимо тоскливой — проходит вся душевная деятельность Сологуба. Ирреально он мыслит, иррационально чувствует, и всякий упрек в этом отношении идет мимо него. Нет доводов от разума против этого насквозь внеразумного мироощущения; бессилен даже единственно возможный здесь разумный довод о внутренних противоречиях этой системы.

III

В основе ее — отрицание жизни, ее строя, ее смысла. Жизнь есть "земное заточение": жизнь есть страдание, безумие и жестокость. И не устает Сологуб возносить проклятие всему, что есть причина и образ жизни, прежде всего тому, кто для него есть видимый символ расцвета земной жизни. Это

Змий, парящий над вселенною,
Весь в огне, безумно злой, —

это — наше светило, наше солнце; для Сологуба это только "губитель".

И ползающих, и летающих
Ты воззвал на краткий срок.
Сознающих и желающих
Тяжкой жизни ты обрек.

И ясно, чем прежде всего тяжка жизнь для всех "сознающих". Тем, что она беспредельная загадка, что смысла ее мы не знаем.

Злое земное томленье,
Злое земное житье,
Божье ли ты сновиденье,
Или ничье?

Надо искать отгадки; надо искать "просветы в область нетленного дня", но раньше ведь надо справиться с вопросом: да есть ли где-нибудь эта отгадка? есть ли где-нибудь в нашем ли или ином мире пути к истине, или нам надо жить в тупой покорности бессмыслицы, в "бесплодном томлении"?

Кто же внесет в заточенье земное
Светоч, пугающий тьму?
Скоро ль бессмертное, сердцу родное
В свете его я пойму?

Или навек нерушима преграда
Белой, обманчивой тьмы,
И бесконечно томиться мне надо,
И не уйти из тюрьмы?

А между тем ведь мы верим в осмысленность жизни, верим в ее закономерность, в ее "грани", и тяжко нам жить без ясности знания, в смутности неопределенной веры. И нет иного пути. Хочешь знать истину?

Веришь в грани? Хочешь знать?
Полюбил Ее, — святую, девственную Мать?
Боль желаний утоли.
Не узнаешь, не достигнешь здесь, во мгле
земли...

А если и есть эта закономерность бытия, если все разумно, все упорядочено, все предопределено, то тем хуже: "сердце сказки хочет и не хочет были", страшно ему "мертвые видеть повсюду слова, прекрасная сказка навеки мертва". Душе человеческой, испуганной и измученной "безлепицей жития", нужно что-нибудь выше рабства закономерности. Она хочет чуда, она молит о нем:

Господи, если я раб,
Если я беден и слаб...
Дай мне в одну только ночь
Слабость мою превозмочь.

Как, между прочим, характерно для Сологуба, что просимое им чудо должно проявиться прежде всего в небывалом и едином подъеме чистоты и творчества!

Но некому молиться, незачем молиться; здесь вечная антиномия: если есть Существо, которое можно молить о чуде, то Оно есть высший смысл, высший закон, и чуда не может быть:

Ликует Бог в надзвездном граде,
А мой удел — унылый плен.

Напрасно в тяжелом холоде сумрачного храма душа, тоскуя, "стоит и плачет и дрожит". Книги завета — это безнадежные гробницы:

О, для чего в усердье богомольном
Она спешила в храм идти?
Как вознести мольбы о дольном?
Всему начертаны пути.

Надо идти по этим "начертанным путям"; надо "медленно" жить "жизнью скучной и нелепой", не ропща на свирепый рок. Во имя чего? "Так надо, так надо", — твердит вещий ворон державных богов, властителей радостных стран; будет время — они вознаградят усталого путника: в их небесных чертогах ждет его награда "за труд и за муки, за боль и за стыд". Но раб и в рабстве своем негодует; он покорился силе, он идет туда, куда его гонят: пусть же не говорят ему о награде:

Меня бы спросили,
Хочу ли от вас я венца?

И вершины злостного, самобичующего сарказма достигает это настроение в известном признании:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Только злобно издеваться над собой — вот единственное утешение, которое осталось нам в нашем рабстве:

Если сердце преданиям верно,
Утешаяся лаем, мы лаем.
Что в зверинце зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

Между тоскливым вопросом и злобствующим отчаянием, между скорбной мольбой и сознанием полной безнадежности мечется здесь душа поэта. Нельзя не делать, ибо вложена в нас "воля к жизни, воля злая" и "направляет пылкий ток", но нельзя и делать в сознании бесконечной безлепицы, бесплодности, тщеты всякого делания. И поэт только спрашивает, кто виновник этого бесчеловечно-мучительного противоречия:

Чьим же хотящим творением
Неразделимо слита
С неутомимым стремлением
Мира тщета?

С этим неразрешенным вопросом надо пройти подневольную жизнь:

Я изгнанник — все обиды
Должен я перенести.
. . . . . .
Жизнью скучной и нелепой
Надо медленно мне жить,
Не роптать на рок свирепый
И о тайном ворожить.

Да, надо "ворожить о тайном"; тайное так всеобъемлюще, так первично в сопоставлении с ничтожным островком явного, понятного, известного нам, что просто невозможно жить, не ворожа об этом неотступном, неотвратимом, тайном. Каждый наш шаг есть напоминание о нем, ибо в конце концов к чему же мы идем, как не к познанию этой тайны, этой тьмы, из которой мы вышли и в которую уйдем? Да и уйдем ли? Непобедимая необходимость не есть ли уже самый уход?

Живы дети, только дети, —

(ибо они не знают еще неотвратимости смерти):

Мы мертвы, давно мертвы.
Смерть шатается на свете
И махает, словно плетью,
Уплетенной туго сетью
Возле каждой головы.

IV

Еще при жизни, в расцвете лет уловлен Сологуб этой "сетью смерти".

Нельзя назвать отношение его к смерти однотонным. Подчас ее неизбежность вызывает в нем только тихую резиньяцию. В тревогах дня, поглощенные земным, мы не думаем о ней:

Забыв о р о д и н е своей,
Мы торжествуем новоселье, —
Какое буйное веселье!
Какое пиршество страстей!

Новоселье — это тот новый человеческий облик, который мы обретаем в новом нашем преображении; и мы забываем о родине — о первичном небытии, из которого вышли... Но проходит молодость, проходят буйное веселье и пиршество страстей; гаснут страсти, и веселость становится скучной; "седин серебряный венец" говорит о неизбежном исходе, и мы с сладостным успокоеньем ждем его:

Все чаще станем повторять
Судьбе и жизни укоризны,
И тихий мир своей отчизны
Нам все отрадней вспоминать...

Но это редкий момент светлого примиренья. Самая неотвратимость смерти, ее абсолютно вне нас лежащая неизбежность врывается в самые увлекательные минуты нашего бытия, разрушает их цельность, отравляет опьяненную жизненным током душу. Пламенем наполнены жилы жизненного человека, знойно его сердце и полно огнем, "в теле солнце непомерной силы / и душа, насквозь пронизанная днем". Но ничтожны это "безумное ликованье", эта бесцельная и сладостная игра жизненных сил:

Бездна ждет, и страшен рев ее глухой.
В озарении, сверканьи и сгораньи
Не забыть ее, извечной, роковой...

"Чертовы качели" — вот что такое это предвкушение ревущей бездны, заполняющее нашу жизнь.

Посадил меня черт на скрипучие качели,
раскачивает их мохнатою рукой и издевается:

Держусь, томлюсь, качаюсь,
Вперед, назад,
Вперед, назад,
Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд.

Но черт только исполнитель; он не бросит стремительной доски, пока грозная рука не скосит сидящего на ней. И у того, кому принадлежит эта рука, тоже нет ничего, кроме издевательства:

Над верхом темным ели
Хохочет г о л у б о й:
— Попался на качели,
Качайся, ч е р т с т о б о й.

(Отметим мимоходом, как удачно здесь вышедшая из мифологии метафора вновь возвращена мифу.)

Надо качаться — и ждать неизбежного:

Торопись дышать сильнее,
Жди, — придет и твой черед.
Задыхайся, цепенея,
Леденея перед нею.
Срок пройдет, — подставишь шею, —
День, неделя или год.

В теории, в абстрактной возможности есть у Сологуба как будто спасение от этого ужаса смерти, есть просветы в жизнь. Среди них на первом месте — красота. И она тленна, и она покорна общему закону:

Судьба безжалостная лепит
Земные суетные сны,
Зарю надежд, желаний лепет,
Очарования весны,
Цветы и песни, и лобзанья, —
Все, чем земная жизнь мила, —
Чтоб кинуть в пламя умиранья
Людей, и вещи, и дела.

Непонятным кажется Сологубу это "умиранье": так уж он верит в красоту; так вечны для него в идее "заря надежд", и "желаний лепет", и "очарования весны" — "все, чем земная жизнь мила", — что он не понимает этой смерти, что он даже спрашивает себя об ее смысле:

Зачем же блещет перед нами
Ничтожной жизни красота,
Недостижимыми струями
Маня молящие уста?

Ответ ясен: потому что в красоте ничтожной жизни не только преходящие феномены, но и отблеск вечных ноуменов:

Безумен ропот мой надменный, —
Мне тайный голос говорит,
Что в красоте, земной и тленной,
Высокий символ нам открыт.

В этом символе — утешение Сологуба: здесь он находит оправдание бытия, победу над "земным заточением" и просветление от скверны своих падений. И торжественно звучат его радостные стихи:

И вот над мутным колыханьем
Порабощенной суеты
Встает могучим обаяньем
Святыня новой красоты.
Освобожденья призрак дальний
Горит над девственным челом,
И час творенья, час печальный,
Сияет кротким торжеством.

Только недостаточно этой красоты символа так много требующему от красоты человеку. Ведь символ есть только создание нашего обобщающего творчества. Это недоразумение: не красота символа нужна Сологубу, а живая, воплощенная в жизни красота. Не о символе говорит Сологуб, когда видит в нашей жизни "могилу красоты"; не о символе жалеет, когда мечется с скорбным вопросом о том, где же делась несказанная тайна жизни, красота:

Где твоя благоуханная,
Чистым светом осеянная
Радость взоров, нагота?

Где делась, куда скрылась? Это ясно — в передоновщину, в сологубовщину. Вот та пучина, где — к ужасу Сологуба — гибнет красота, воплощенная в наготе, в живом и прекрасном человеческом теле. Характерно, что так бедны для него иные воплощения, что он так сосредоточился на обнаженном теле. Мало раздеть это тело — надо иметь силу смотреть на него как на красоту. Красота есть напряжение нашего художественного чувства, красота есть творческое обобщение, красота есть целесообразность без цели; и только такая красота есть достижение высших целей. Красота должна быть извлечена из наготы, отвлечена — силой мысли — от наготы и, так очищенная, перейти в чувство. И там, где насквозь духовное, обобщающее, эстетическое возбуждение затуманено активностью иного порядка, там, где деятельность головного мозга подавлена энергией мозга спинного, там иссякла просветляющая красота. Вот один из моментов самоистязаний и самообличений Федора Сологуба: для того чтобы принять жизнь, ему необходима красота; он же при всякой попытке прийти с ней в живое отношение видит только наготу. Безумно хочет он очистить, одухотворить эту наготу, отвлечь от нее красоту, но не дается ему эта тайна, и терзается он, и бичует себя, и обличает в порочности.

Не может Федор Сологуб выскочить из своего *я*, не может нарисовать необходимую ему чистую красоту. Подозрением обвеяна она, сам он заподозрил ее и сомнительной, не до конца беспорочной изобразил.

Я знал святое превосходство
Первоначальной чистоты,
Но в жизни воплотил уродство
Моей отравленной мечты.

Любовно и нежно подходит он к человеческому телу, с трепетной надеждой на очищающее откровение приподымает покровы, хочет быть вдохновенным, зиждущим, мыслящим, хочет здесь найти отгадку мировых тайн. Но нет, нет: не коснется он земли обетованной, хотя провидит ее с нечеловеческим напряжением: заклокотала его "растленная кровь", грязным вожделе-

нием взыграли "порочные мечты"; и "бесстыдная любовь" не принесла ничего, кроме дикой, безумной радости:

К тебе подъемля руки,
Зову твою любовь.
В мечтаньях ярких — муки,
Нагое тело, кровь.
. . . . . .
Минуты беспощадно
Сверкают, как мечи,
Лобзают тело жадно
Свистящие бичи...

Исступленное вожделение, не находящее удовлетворения в простом, ищущее новых, изысканных возбуждений, кровь и истязания, грязь, дурман колдовства: в дикой пляске кружится этот темный мир, — и гибнет от одного дыхания гнусной недотыкомки красота, эта подлинная царевна-недотрога, даже в царственном своем величии робкая, пугливая, меркнущая от нечистого прикосновения, от нечистого помышления.

Оттого теснее, чем у кого-либо, слита у Сологуба жалоба на мир с жалобой на себя. Я дурен потому, что мир плохо устроен, и я вижу мир дурным потому, что я плох, — и как может быть мир хорош, если он меня сделал дурным?

Я злой, больной, безумно-мстительный,
Зато томлюсь и сам.
Мой тихий стон, мой вопль
медлительный —
Упреки небесам.

Не борьба, а "тихий стон". Так изуродовало коварное мироздание своего раба, что ничем, кроме злого сознания, он и ответить не может:

Многоцветная ложь бытия,
Я отравлен дыханьем твоим.

И только в сознании, только в помыслах творится этот страшный по размаху и ничтожный по угрозе "бунт на коленях":

В его устах двусмысленны слова
И на устах двусмысленны улыбки.
Его душа бессильна и мертва,
А помыслы стремительны и зыбки.
Его любить никто не захотел,
Никто не мог его возненавидеть,
Неузнанным пребыть — его удел,
Не действовать, не жить, а только видеть.

Оттого рыцарь Сологуба, вдруг оставив латы и меч, забыв вино и веселье, уходит в темное подземелье, сидит там, не зажигая огня, и рассматривает странные знаки, понемногу выступающие на сводах, стенах и полу:

Он долго глядит на сплетенье
Непонятных знаков и ждет,
Что взорам его просветленье
Всезрящая смерть принесет.

Напрасно ждет рыцарь или не напрасно? За гранью здешней жизни не будет, конечно, того вожделенного и уже неизменного исхода, которого ждет всякий верующий. В день Воскресения Христова, которое должно быть общим воскресением, поэт пришел на кладбище — и там раскрыты склепы, чтобы снова сияло солнце мертвецам. Но смрад воздымает могилы в святыню праздничного дня — и нет чуда, нет вожделенного:

Томительно молчит могила.
Раскрыт напрасно смрадный склеп, —
И мертвый лик Эммануила
Опять ужасен и нелеп.

И мыслящий не хочет воскресенья, не просит рая:

Не опечалюсь, умирая,
И никуда я не взлечу.

Другое ждет его: преображенная жизнь, ничем, ничем не соединенная с мечтами, которые могут быть созданы из здешнего существования. Это будет жизнь и не жизнь; ничто не может уяснить и высказать ее:

Я погашу мои светила,
Я затворю уста мои
И в несказанном бытии
Навек забуду все, что было.

Так было, так будет: бытие личности есть ряд преображений, нынешняя жизнь есть одно из таких преображений. Надо ее прожить, надо сотворить себе эту жизнь, надо исполнить ее закон, которого не прейдешь. И первый закон: беспредельное одиночество. "Мечтатель странный миру, всегда для всех чужой", неожиданный и своеобычный, тайной завесивший игру своих страстей, порой веселый у гроба и мрачный на пиру -- вот первый облик мыслящего о жизни, творящего жизнь:

Кому-то дымный ладан
Он жжет, угрюм и строг,
Но миром не разгадан
Его суровый бог.

Дымный ладан. В этом названии удачно воплощено мечтательное, молчаливое одиночество его создателя, то тягостное, то

сладостное, порою безвольное, порою зиждущее. Иногда поэт говорит как будто не о себе — он рассказывает о ком-то бледном и маленьком, который не хотел принять легкой жизни, не хотел понять, что легче и проще жить насущным, без неба, а рвался к небесам, мечтал о пресвятой звезде, "какой не отыскать нигде, — увы, — нигде":

Дороги к небесам
Он отыскать не мог
И тихо умер сам,
Но умер он как бог.

Или другой — а может быть, другой образ того же — порочный отрок: он жил один; его душа увела в мечтах и сказках; а ночная мгла, его единственная подруга в туманной тоске больных долин, вплетала в его мечты и зной, и холод — отраву злых болот. Или еще одна — Бог знает, кто она — людская душа, или лесная тень, или дриада, зачем-то не погибшая вместе с радостным миром великого Пана и дожившая неведомым чудом до наших дней, чтобы в нашей жестокой жизни — какая ирония рока — искать спасения от ужаса одиночества и найти неизбежную гибель да вызвать бесконечно трогательное ее изображение:

В село из леса она пришла, —
Она скучала, она звала.
Ее страшила ночная тьма,
Но не пускали ее в дома.
И долго, долго брела она,
И темной ночью была одна,
И не пускали ее в дома.
И угрожала ночная тьма.
Когда ж, ликуя, заря взошла,
Она упала — и умерла.

Эта судьба неведомого существа, чуждого нашей жизни, есть, однако, наша общая судьба: все мы жаждем общности и все живем в душевном одиночестве. Вдвоем, в любви мы также одиноки — ведь и "лобызая милый лик", мы видим над собою жало смерти; а умирать можно только в одиночестве, и жизнь, которая отожествилась со смертью, есть неизбежно одинокая жизнь. И любящая, которая не может оторваться от любимого, не хочет быть счастливой, идти к другим, а останется с ним "в тоске пугливой, с больным и злым", она лишь сильнее прочувствует эту тоску одиночества и воспримет ее:

Пред тобой в немом томленьи
Сгораю я.
В твоем печальном заточеньи
Вся жизнь моя.

Ходит, ходит за нами призрак нашего одиночества, — то печальный "безмолвный нелюдим", то "сладкий и радостный друг, ангел благого молчания, тихий смиритель страстей", прохладною тенью крыл заслонивший "безумно-мятежный век" страждущего человека от толпы, отклонивший его помышления от недоступных дорог. И бывает тягостно и мрачно в этом одиночестве:

Я живу в темной пещере,
Я не вижу белых ночей.
В моей надежде, в моей вере
Нет сиянья, нет лучей...
В моей пещере тесно и сыро
И нечем ее согреть.
Далекий от земного мира —
Я должен здесь умереть.

Но есть и отрада в одиночестве, есть "утешение тишины". Порой забудешься в лесной тени, дрема обвеет тебя обманчивым сном:

Чего не было никогда,
Что пожрали года,
Что мечтается иногда, - -
Снова молодо, снова здесь,
Станешь радостен весь,
В позабытую внидешь весь.

И подчас поэту — какой самообман — чудится, что это одиночество — скорбное, сознанное и легкое — есть не общий удел, а его индивидуальная удача: он не приневолен к счастью, не опьянен негой, он не знает безумных радостей страсти:

И легко мне: я живу печален,
Я суровой скорби в жертву дан.
Никаким желаньем не ужален,
Ни в какой не вдался я обман.

И уединенная жизнь его, "легкая как сон, подобна всемирному томлению", в сущности, вливается в это всемирное томление. В конце концов поэт уже не только называет или определяет одиночество как общий удел — он посылает в одиночество. Из факта оно становится нормой, повелительной необходимостью.

По тем дорогам, где ходят люди,
В часы раздумья не ходи, —
Весь воздух выпьют людские груди,
Проснется страх в твоей груди,
Оставь селенья, иди далеко,
Или создай пустынный край,
И там безмолвно и одиноко
Живи, мечтай и умирай.

Ибо иначе жить нельзя.

VI

Да, с точки зрения статической — нельзя. Если жизнь есть неподвижный момент, уже воплотивший в себе свой конец, то остается заползти от нее в свою дыру и там "живи, мечтай и умирай". Но жизнь есть еще динамика, жизнь есть процесс, и в этом процессе есть переживания несказанной сладости. Есть душевные "преображения", которые неизбежно вытекают из нашей жизни в земной природе и которые не метафизически, то есть не сверхприродно, не сверхъестественно, но психологически, в пределах природы, мирят нас с землею, преклоняют пред нею наши колени. Природа скудна и мертвенна, но есть над нею некая чудная власть, и некое духовное единство связует творчеством безжизненный мир природы и живой мир души.

И в этот краткий срок земной,
Из вещества сложась земного,
Как мог обресть я мысль и слово
И мир создать себе живой?

Очевидно, есть трещина в теории — или, по крайней мере, противоречие между воззрением и ощущением. И оттого рядом вопросов заполнено это захватывающее стихотворение, каким-то предельным камнем означающее одну из граней мировоззрения Сологуба. Жизнь детерминирована, "я вижу вечную природу под неизбежной властью сил", — но я чувствую в бытии и вдохновенье, и свободу; откуда они?

И не понять мне, отчего
В природе мертвенной и скудной
Воссоздается властью чудной
Духовной жизни торжество.

И в этом сверхнатуральном, сверхматериальном, насквозь духовном мироощущении можно принять жизнь, и даже весьма реальную, можно жить. Можно различать тьму и холод былого от зари будущего, можно радоваться весне, можно проникнуться ощущением прихлынувшей силы. Знакомо и сладостно это преображение душе, отвергнувшей мир, — и она признает его. Поэт радуется. Преодолел он дикий холод земных страданий и невзгод, и снова непорочно молод, как в первозданный майский год:

Вернувшись к ясному смиренью,
Чужие лики вновь люблю,
И снова радуюсь творенью,
И все живое вновь люблю.

Привет вам, небеса и воды,
Земля, движенье и следы,
И краткий, сладкий миг свободы,
И неустанные труды.

И "сладкого, безумного огня" полна душа поэта. В безумии, в экстазе он принял мир — в радостном безумии творчества, в сладостном безумии любви, в благостном безумии вещего слияния с природой. Здесь любовь уже не является лишь злым усложнением одиночества, мрачным сологубовским сладострастием; здесь раздаются иные призывы, иные моленья: люби меня ясно, как любит луна...

Люби меня просто, как любит ручей,
Звеня и целуя, и мой, и ничей.
Прильни, и отдайся, и дальше беги.
Разлюбишь, забудешь, — не бойся, не лги.

Неожиданной, пожалуй, даже непонятной в этом мире злой тоски и злой паучьей похоти, тихой нежностью звучат здесь напевы ясной, солнечной любви. Там напрасно в день воскресения Христова раскрывались склепы; там никли гробы во тьме всесильной, своих покойников храня, и воздымали смрад могильный в святыню праздничного дня. Здесь — в плане утверждаемой жизни и утверждающей жизнерадостности — прямое и едва ли случайное противоположение, — если, впрочем, это не эзотерическая терминология, в которой все читается наоборот.

В светлый день похоронили
Мы склонившуюся тень.
Кто безгласен был в могиле,
Тот воскрес в великий день, —
И светло ликует с нами,
Кто прошел сквозь холод тьмы,
Кто измучен злыми снами
В темных областях зимы.

Когда тихая, незаметная страдалица, которая "не сияла и не жгла и не могла благоухать, как незажженное кадило" в конце земных страданий загорелась и зажглась, как ясный светоч, поэт видит в этом "предвещанье иной, нездешней красоты". Он дышит дыханьем майских роз, он ждет "каких-то новых дней" и "восстановленья силы", он принимает город и борцов, дерзнувших спорить с судьбой, и к боевому, восторженному песнопению призывает свое вдохновение:

Для камней, заборов и пыли
Напевы звенящие куй,
Забудь про печальные были, —
О, муза, хвали и ликуй!

И наконец, в экстазе признания жизни, он склоняется к матери-земле, и внемлет ее голосу, и целует ее:

О, приникну, приникну всем телом
К святому материнскому телу,
В озареньи святом и белом
К последнему склонюсь пределу, —
Откуда вышли цветы и травы,
Откуда вышли и вы, сестры и братья.

И законным отпечатком этого лирического оправдания жизни является ее юмористическое изображение, где признание и отрицание сплетаются в вихре насмешливых черточек обыденности. Обыденность преемлет себя, как вечность, быт является самому себе символом, случайность притворяется необходимостью — и Сологуб, трагически-серьезный, когда он отвергает жизнь, забавляется над собою и своими притязаниями.

Трава шептала сонно зеленые слова,
Лягушка уверяла, что надо квакать ква,
Кукушка повторяла, что где-то есть ку-ку,
И этим нагоняла на барышень тоску.
И, пачкающий лапки играющих детей,
Побрызгал дождь на шапки гуляющих людей.
И красили уж небо в берлинскую лазурь,
Чтоб дети не боялись ни дождика, ни бурь,
И я, как прежде думал, что я — большой поэт,
Что миру будет явлен мой незакатный свет.

Все это пошлое, жалкое, мелкое, не настоящее — настолько поддельное, что даже небо красят в берлинскую лазурь, — все же находит утверждение в иронии поэта. Но эта ирония — только "светлый промежуток". Сологуб не смеется; не только на барышень нагоняет тоску кукушка, повторяющая, что где-то есть ку-ку: недаром поэт высочайшие мечтания своей горделивости вплетает в эту пошлость земли и неба. И его основное ощущение — тоска, ибо его основная мысль — безнадежность.

Можно жить так или иначе, можно брать у жизни "фрагменты счастья" и тем оправдать фрагменты жизни. Она сверкает, когда она в осколках, но ясен, понятен и безотраден лик ее, когда она — цельное, холодное, бессодержательное зеркало. Страшна и бессмысленна жизнь в ее целом:

Жизнью скучной и нелепой
Надо медленно мне жить,
Не роптать на рок свирепый
И о тайном ворожить.

VII

Что значит это "о тайном ворожить"? О, много, слишком много на это ответов у Федора Сологуба. В их сложности вся его сложность. В мире тайной ворожбы он живет и, в сущности, не переступает ее пределов; здесь вечно — не парит — мечется и падает душа его от белоснежных вершин настоящего поэтического созидания до грязнейших провалов мерзкой чертовщины. Не богат, не разнообразен мир Сологубовой "творимой легенды", но сплетен из противоположностей, у которых один общий закон: небывалое. К низам этой "тайной ворожбы" приводят нас "Волхвования".

В стране безвыходной бессмысленных
томлений
Влачился долго я без грез, без божества,
И лишь порой для диких вдохновений
Я находил безумные слова.
Они цвели во мгле полночных
волхвований,
На злом пути цвели, — и мертвая луна
Прохладный яд несбыточных желаний
Вливала в них ясна и холодна.

Слишком тяжела жизнь; не снести ее без темной силы, без вихря забвения, без веры в нечто вне ее стоящее, хоть порочное, хоть позорное, хоть страшное. Но есть же темные, сумрачные души, которым это нужно, которым это можно. Нам, нормальному разуму верящим и в разуме — по мере слабых сил — живущим, бесконечно чужда, враждебна, часто мерзостна эта ночная жизнь бытия. Мы отвергаем ее, мы не только не знаем ее, мы знаем, что ее нет. Вместе с великим поэтом-мыслителем мы ясно осознали, что есть тайны, но нет чудес; мы говорим "чудеса", но имеем в виду не мифы, а метафору; признаем непознанное, но не признаем внезаконного; и только в этом спокойном и твердом сознании мы можем приблизиться к миру сологубовских волхвований, чтобы увидеть в них любопытнейшие проявления его существа. Нет нужды принимать или отвергать мира сологубовской "действительности", им самолично созданной: но стоит понять всего Сологуба в гнуснейших для нас созданиях его бытия. "Прикинувшись котом", мечется вокруг него "испуганная нежить", мучает его и издевается над ним, ведьмы являются к нему по его зову — и в диком шабаше распутства и недоумевающего страдания сплетаются с ним

— или в нем. Мы знаем, что нет чертей, — но разве это важно? Мефистофеля тоже нет, и старики не становятся молодыми по слову дьявола, — но вот Мефистофель перерождает Фауста, и мы не протестуем против этого. Скажут: "Да, но у Гете Фауст уже создание поэтического вымысла, и мы знаем, в какой области мы в каждый данный момент находимся. Мы не верим в превращения, но принимает, как символ, тот условный мир, в котором возможны и действительны превращения. Недотыкомка Передонова реальна потому, что он сумасшедший и она есть его бред. А с чертовщиной сологубовской лирики нам некуда деваться, потому что Сологуб не хочет идти в сумасшедшие и выдает своих ведьм за подлинную действительность".

Все это бесспорно, но и не верно. В мире сологубовской чертовщины мы, несомненно, — в области некоторой двойственности. Верит Сологуб в свою чертовщину или не верит? Не все ли равно? Верно и то и другое; верно, и кривляется, и отвергает, и верит: все вместе; и возможно даже, что гораздо больше не верит, чем верит. Да и можем ли мы себе представить нормального современного европейца, петербуржца, сотрудника либеральнейших изданий, верящего в чертей? Днем получает гонорар — а "в тихий чуткий час ночной" идет на перекресток, взывает к демонам, силой знаемых им заклятий требует к себе ведьму — и вот:

Мелькает бела рубаха, —
И по траве, как снег, бледна,
Дрожа от радостного страха,
Идет она.

И, как полагается у ведьм и у Сологуба, — рубаха падает.

И предо мной обнажена,
Дрожа от страсти и от страха,
Стоит она.

Ну, конечно, ничего этого не было. Но не это важно. В "светлые" промежутки, полагаем, ведьмы для разума рассудительного Сологуба не многим более действительны, чем Мефистофель для Гете. Но видит и ощущает ведьм, и нетопырей, и недотыкомку, и прочую нежить эмоциональная душа Сологуба, и в этих видениях отражается и посредством этих реальных или ирреальных признаков выражается — и это важно. Важно нам знать и чувствовать, какие глухие углы, какие темные закоулки, какие смрадные тупики есть еще — и долго будут — в душе современного человека, рационального, просвещенного. Эту нечисть раскрывают нежити Сологуба, и так глубоки бездны падения, раскрытые им, что они кажутся извечными, и смешными, и смешными представляются напоминания о том, что "даже" современный рациональный и просвещенный интеллигент не убережся от них. Слишком тяжело жить человеку, слишком страшными загадками обступила его жизнь, слишком мрачно то единственное решение, которое она предлагает в конце. Да и решение ли это? Aber ist das eine Antwort?[1] Немудрено, что человек — и не из самых слабых — ушел в чертовщину.

Страшен навий след, но в нем забвение,
Горек омег твой, но в нем веселие,
Мертвых уст отрадно дуновение, —
Принеси ж мне, ведьма, злое зелие.

Ну, конечно, живой Сологуб предпочитает "дуновению мертвых уст" уста живые — он сам говорит об этом часто, слишком часто, но что же даст нам представление о пределах его угрюмой скорби, его "серой тоски", как не те отравы душевные, в которых ищет он забвенья? Ядом поит его ведьма и неизменно уверяет, что есть великая бессмертная отрада в отравленном огне ее напитка; боль он несет с собою, вопли и корчи и разлуку со многим, но зато новую силу дает.

Кое-что умрет, конечно,
У тебя внутри, — так что ж?
Что имеешь, то навечно
Все равно не сбережешь.
Но зато, смертельным ядом
Весь пропитан, будешь ты
Поражать змеиным взглядом
Неразумные цветы.
Будешь мертвыми устами
Ты метать потоки стрел
И широкими путями
Умерщвлять ничтожность дел.

В чем "смертельный яд" ведьмы — это ясно; это — неизменная панацея Сологуба, это — бесконечное безразличие, это — всеобъемлющая пассивность. Место действенной мысли, место осмысленного действия занимает игра фантазии.

Хочу конца, ищу начала,
Предвижу роковой предел, —
Противоречий я хотел,
Мечта владычицею стала.

[1] Да и ответ ли? *(нем.)*.

И поистине страшно это беспредельное владычество мечты, сменившей всякое реальное отношение к миру:

В жемчуги, злато и виссон,
Прелестница безумно-злая,
Она рядит, не уставая,
Земной таинственный мой сон.

И очевидно, только злобой подсказаны насмешливые поучения безумно-злой прелестницы-мечты, которая сходит порой к людям "для торжественной забавы", ворожит над людскими травами и варит из них отравы:

Мой напиток пей до дна,
В нем забвенье всех томлений,
Глубина его ясна,
Но великих утолений
Преисполнена она.

Вспомни, как тебя блаженно
Забавляли в жизни сны.
Все иное — неизменно.
Нет спасенья, нет вины,
Все легко и все забвенно.

VIII

И жадно, не отрываясь, пьет Сологуб напиток ведьмы. В чаду ее очарований он ничего не ищет и ничего не находит, кроме забвенья. В "тихой долине", где нет ничего, кроме природы и любимого существа, Сологуб сливается с тем и другим. Можно жить. Пусть в конце смерть, но в середине есть забвение. Злой мальчишка пронзил ножом кору березы — она обречена на смерть, и слезы жизненного сока текут из дерева прозрачною струей. Но оно еще живо — созидающая сила не спешила изникнуть из зеленеющих ветвей.

Они, как прежде, колыхались
И так же нежно улыбались
Привету солнечных лучей.

И это не только указание на факт: в жизни действенной, в радости бытия, в стихийности мысли, чувства и действия Сологуб видит как бы некоторое освобождение от неизбежного:

Научитесь хотенью упорному,
Наберитесь ликующих сил,
Чтоб зовущий к пристанищу черному
Вас косой не скосил.

Редко это повелительное наклонение у Сологуба: он редко учит — и неожиданнее всего оно здесь, в этом сплошном столкновении между действием и бесконечной пассивностью, доходящей до полного растворения в природе. В неудачном стихотворении, отягощенном прозой, это состояние выражено с определенностью, немножко забавной:

Солнцем на небе сердце горит,
И расширилась небом душа,
И мечта моя ветром летит,
В запредельные страны спеша.
И на небе моем облака
То растают, то катятся вновь.
Позабыл, где нога, где рука.
Только в жилах торопится кровь.

Самая простота и ясность жизни природы служит для Сологуба утешением. В безжизненном бытии природы — по какому-то чуду — есть "соответствия", есть если не ответы на роковые вопросы души человеческой, то как бы возможность устранить эти вопросы:

Есть соответствия во всем, —
Не тщетно простираем руки:
В ответ на счастье и на муки
И смех, и слезы мы найдем.

Где? — Конечно, не в людях.

И если жаждешь утешенья,
Бежишь далеко от людей,
Среди лесов, среди полей —
Покой, безмыслие, забвенье.

Здесь все правдиво, все чисто и справедливо:

Ветвями ветер шелестит,
Трава травою так и пахнет.

Не то что люди, которые у Сологуба так часто пахнут не собою, а то псиной, то корилопсисом. Природа "человечнее" людей:

Никто в изгнании не чахнет,
Не презирает и не мстит
Так, доверяясь природе
Наперекор судьбе, во всем
Мы соответствие найдем
Своей душе, своей свободе.

В этом чуть не противоестественном ("наперекор судьбе"!) доверии природе гаснет обычная тоскливая угрюмость Сологуба. Ночь — его "безмолвная защита от суеты" — покрывает его своей "успокоительной сенью", волны лепечут ему о радостях светлого мая:

Едва колышется в реке волна,
И сладко дышится, и тишина,
И кто-то радостный несет мне весть,
Что подвиг сладостный и светлый есть.

Чуть не Иван Сергеевич Аксаков:

Приди ты, немощный,
Приди ты, радостный,
Зовут ко всенощной,
К молитве благостной...

И любовь приходит. И похоть еще не омрачает ее: есть налет чувственности, навязчивый образ Сологуба — женские босые ноги — мелькает слишком часто. Но еще чиста, ясна и человечна эта чувственность; нет в ней истязаний, извращений и изнеможений, нет грязи, нет передоновщины. Однако любопытно, что эту беспорывную любовь не включил Сологуб в число тех "маленьких кусочков счастья", которые он взял от жизни.

Древние и мудрые книги,
Таинственные очарования музыки,
Умилительные молитвы,
Невинные, милые детские лица,
Сладостные благоухания,
И звезды, — недоступные, ясные звезды...

Вот и все: любви к женщине, любви к людям нет среди этих "фрагментов счастья". Среди испытаний боли — которая у Сологуба часто близка наслаждению — есть и женская любовь. Но любовь к людям, к живым, к отдельным — вне Сологуба: толпу он хоть ненавидит; людей просто не видит.

Так или иначе — этому фрагментарному, сомнительному счастью предречен конец. Мыслитель мирится с неизбежным или ни с чем не мирится: переносится в миры вневременные и все отвергает, всю жизнь с ее обманными радостями, с ее обманной свободой. Но сердце, простое человеческое сердце не знает метафизических решений, не умеет ни примириться, ни отвергнуть. Оно только ропщет, что кратким обманом промчалась жизнь и ее нет.

О, смерть! я твой. Повсюду вижу
Одну тебя, — и ненавижу
Очарования земли.
Людские чужды мне восторги,
Сраженья, праздники и торги,
Весь этот шум в земной пыли.
Твоей сестры несправедливой,
Ничтожной жизни, робкой, лживой,
Отринул я издавна власть.
Не мне, обвеянному тайной
Твоей красы необычайной,
Не мне к ногам ее упасть.

Неизбежное вызывало в Сологубе всю ярость отрицания, только пока было неизбежно. Неизбежность смерти терзает его, но не сама смерть; не необходимость лишает жизнь смысла, но вот она пришла — и в ней "последнее утешение". Нет в ней ничего злого, тягостного, даже болезненного нет. Тяжела была жизнь, но смерть "томная", смерть "подруга" — она всегда легка и радостна, и "сладко ранит" ее стилет.

Туман восходит, — и она
Идет, так тихо, тихо в поле
Поет, — мне песнь ее слышна,
Поет о воле.

Неизменно и необходимо у Сологуба это ощущение связи смерти и свободы. Оно и понятно: если жизнь есть только тюрьма, зверинец, заточение, то чем же может быть ее конец, как не освобождением? Ведь смерть — освобождение не только от процесса существования: это и прекращение сознания, прекращение мысли. А мысль, всюду наталкивающаяся на "грани бытия", есть подлинный источник земных страданий Сологуба. Именно освобождение от категорий мысли воспевает Сологуб в экстатическом призыве к усопшей Елисавете, где напряжение познания смешивается с напряжением эротики, и философская мистика сближается с чем-то вроде хлыстовского радения. Страстно зовет он из "страны отцов" эту далекую любимую, эту воплощенную смерть:

Расторгнуть бремя, расторгнуть бремя
Пора пришла,
Земное, злое растает бремя,
Как сон, как мгла.
Земное бремя — пространство, время, —
Мгновенный дым.
Земное, злое расторгнем бремя
И победим!

Только что Сологуб говорил о победе смерти; теперь он говорит о победе над смертью. Но это только словесное противоречие: это одно и то же. Ибо смерть для него есть преображение, есть возрождение к одной из новых форм, из бесконечной вереницы и повторений которых состоит наше "индивидуальное" бытие:

Что было, будет вновь,
Что было, будет не однажды.

Жизнь есть поэтому творческая игра — и ничего больше. Элементы даны, даны и возможности их сочетаний — и человек,

творец и раб этих возможностей, может только создавать, если эта бесконечная игра заслуживает имя создания.

И среди немых раздолий,
Где царил немой хаос,
Это я своею волей
Жизнь к сознанию вознес.

IX

Так возникает одно из основных представлений Сологуба — представление "единой воли" — воли Единственного, создающего для себя мир. Неистребимо в Сологубе это сознание, что существует только его Я и что все остальное — его творение:

В темном мире неживого бытия
Жизнь живая, солнце мира — только Я.
. . . . . .
Воззвав к первоначальной силе,
Я бросил вызов небесам,
Но мне светила возвестили,
Что я природу создал сам.
. . . . . .
Единая воля повсюду,
И к чему мои размышления?
Надо поверить чуду
Единого в мире хотенья.

Вот это противопоставление чуда размышлению нарушает цельность ощущения Сологуба. Это именно только ощущение, а еще далеко не "солипсическая теория": это только жажда веры в чудо, но еще не твердое убеждение, еще не ясное сознание, еще не теория. Сологуб тверд, пока в "неожиданном, случайном", разбросанном вокруг, узнает свои порывы. Осмысливая, он создает; воплощая, изводит из тьмы бытия.

В беспредельности стремленья
Воплотить мои мечты
Не ушел я от творенья,
Поднял бремя воплощенья,
Стал таким же, как и ты.

Но когда он всматривается в единство существующее, в свое Я, сомнение охватывает его: он нашел "ключи от кладезей", он слил в единство "неслитные лучи", он уяснил и упорядочил в себе разрозненность хаоса. Он Бог. Но, увы, он Бог деизма и потому он т о л ь к о Бог. За гранью сегодняшнего бытия — так он мечтает — он освободится от пространства и времени, но он не умеет уйти от своего создания, от категории причинности:

Я — только Бог. Но я и мал, и слаб.
П р и ч и н ы с о з д а л я.
В путях моих причин я вечный раб
И пленник бытия.

И порабощенный своим твореньем творец остается "в смятеньи чрезвычайном" с недоуменным вопросом:

Стремлюсь ли я своей свободой,
Или игрой мне чуждых сил?

Впрочем, все равно: что бы ни встретило меня "за гранью жизни краткой", жизнь моя "горит одной молитвой сладкой, дыханьем бытия". Пожалуй, и эти радости так же мало созданы мною, как и "последнее утешение" от радостей жизни. "Нет разных людей, — есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы — Смерти".

Да, в смерти творчество единого Я неповинно. Смерть есть та "непреклонная воля", которая "родилася во тьме", то есть вне меня. Со смертью, как с причинностью, не совладал эгоцентризм Сологуба.

Только выбрана доля —
Та иль эта — в уме,
Но темна непреклонная воля.

Выбирать себе доли, маски, личины — это мы можем, и в этом творчество человека; своей волей он создаст себе мир, но темной, чужой непреклонной волей он п р и н у ж д е н от одной комбинации своих мнимых "созданий" перейти чрез неминуемые врата смерти к другой:

Он не знает, но хочет,
И п о к о р н о умрет.

Оттого лучше, чем кто-нибудь, знает Сологуб цену своему созданию. Много гордых слов скажет он в преддверии смерти о своем предстоящем создании, но нечем ему гордиться...

Настало время чудесам.
Великий труд опять подъемлю.
Я создал небеса и землю
И снова ясный мир создам.
Настало творческое время.
Земное бремя тлеет вновь.
Моя мечта, моя любовь
Восставит вновь иное племя.
Подруга-смерть, не замедляй,
Разрушь порочную природу.
И мне опять мою свободу
Для созидания отдай.

Какая уж это свобода — из рук других... Свободу имеет только тот, кто каждый день ее завоевывает, а не тот, кто в своем рабстве утешается тем, что создает небеса и землю. И для чего создает? Для того чтобы признать, что это преходящие небеса, что придет черный день — и надо будет расстаться с этой ужасной, безобразной, однако милой жизнью, со светлыми "осколками земного счастья", с целуемой землей и сладостным подвигом. Стать центром мироздания — чтобы творить не вечное, стать Богом, чтобы почувствовать себя пленником: какая это была бы трагедия, если бы для Сологуба здесь были трагедии, если бы он, он, как характер, был равен своим требованиям, если бы не были слишком легки ему утешения. Но он арена трагедий, а не их герой. Он возбужден, он исстрадался, он в экстазе вдохновения, но он и спокоен. Все это не так страшно, все это не серьезно, sub specie aeternitatis: вечность принесет новые формы, новые преображения. Опять Сологуб воззовет жизнь к сознанию, опять воздвигнет несметные пути, опять воскресит мир и увенчает его и себя терновым венцом. Колючи эти тернии, конечно, но нет в них последнего ужаса, ужаса безнадежности: что было, будет не однажды; все — только игра.

Я влюблен в мою игру,
Я, играя, сам сгораю
И безумно умираю,
И умру, совсем умру.

Совсем ли? В том-то и дело, что не совсем:

Умираю от страданий,
Весь измученный игрой,
Чтобы новою зарей
Вывесть новый рой созданий.
Снова будут небеса, —
Не такие же, как ваши, —
Но опять из полной чаши,
Я рассею чудеса.

Чем на этот раз явится себе Сологуб? "Рожденный не в первый раз, — говорится в предисловии к "Пламенному кругу", — и уже не первый завершая круг внешних преображений, я спокойно и просто открываю мою душу. Открываю, — хочу, чтобы интимное стало всемирным". Это ясно — это желание поднять интимное до всемирности есть основа всякой лирики: сказано "хочу", но это не только желание: это необходимость. "Тонкая земная душа человека пламенеет сладкими и горькими восторгами, истончается и восходит по нескончаемой лестнице совершенств в обители навеки недостижимые и вовеки вожделенные". Уже не оводом, Адамом, царевичем, собакой, палачом, Фриной, убийцей Нерона, любящей матерью сознает себя Сологуб; новые образы более высокого совершенства станут воплощением его мучительской измученной души.

Я — царевич с игрушкой в руках,
Я — король зачарованных стран,
Я — невеста с тревогой в глазах,
Богомолкой бреду я в туман.

Новая вереница преображений начнется, чтобы — периодически пресекаемая смертью — продолжаться в бесконечности. Но это — во времени; в системе же завершен "пламенный круг" сологубовой лирики.

Можно восполнять ее толкование образами, взятыми из драм, романов и рассказов Сологуба, рассуждениями, заключенными в его воинствующих предисловиях и статьях. Но центром творчества Сологуба, кодексом его мировоззрения, основой его литературной значительности остается его лирика — пожалуй, можно сказать, стихотворная лирика в противоположность иной, размером не связанной. Ни о чем, кроме себя, он не умеет писать; изредка хочет, почти никогда это ему не удается, но единственный его герой, единственный для него вопрос — это он сам. Прочие вопросы он решил; можно книгу написать о том, как Сологуб на них смотрит, но эта книга важна только для понимания Сологуба, а не для углубления затронутых им вопросов. Он вне себя не ищет, он уже не знает: он хочет знать о себе и бьется над этой загадкой. Кто остается в памяти из созданных им людей, в которых нельзя найти его признаний? Что останется в общей мысли из его действительно эпических, объективных образов? Ничто. Останется только лирика: лирика стихов, лирика драм, лирика романов, лирика статей.

Все это — за исключением разве "Мелкого беса" и немногих рассказов — бесконечно менее значительно, чем стихи Сологуба, и ценно по преимуществу в качестве комментария к последним. Как об идеологических схемах, как об аллегоризованных теориях, как об отвлеченных символах можно говорить о всех героях Сологуба, о Лигине и о Триродове, о Лилит и о королеве Альгисте, о Реатове и Сонпольеве

и множестве других, рассеянных в рассказах, драмах, романах. Они не только нереальны в обычном смысле, они не только причудливы, фантастичны, романтичны: часто они исполнены внутренних противоречий; они в разладе не только с законами естества, с опытом истории, с несомненностью быта — они нарушают гармонию того мира, в который ввела их фантазия поэта, они противоречат и ему, и себе. Их стиль — гротеск. Но и в этом — эстетически несовершенном — виде они имеют психологический интерес; они — необходимые части теории Сологуба, они восполняют друг друга; они объясняют автора, они сливаются в нем; они не только аллегоричны, но и автобиографичны; в них не только Сологубова идеология, но и Сологубова психология — и в этом смысле они важны. Но только в этом смысле; для нас они не стали и, верно, уж не станут образами, объясняющими мир.

X

Широкое значение из всех человеческих фигур, созданных Сологубом, получил только образ Передонова. Он не умрет в русской литературе; он уже стал обиходным в русском языке, стал необходимым определением явления, старого, конечно, в быту и в психике, но нового для сознания. Было что-то, что требовало художественной формулы, и оно нашло ее в Передонове, и уже теперь люди, быть может, даже не читавшие "Мелкого беса", пытаясь осознать и назвать что-либо противолицемерное, патологически-хамское, говорят: это передоновщина. Как новый оттенок гнусности, загадочно-извращенной, пошлости, доходящей до трагического уродства, уже стала рядом с Иудушкой Головлевым, с стариком Карамазовым и его незаконным сыном эта отчетливая, выразительная и страшная фигура.

Едва ли во всей всемирной литературе есть создание более нелепое, более уродливое и отвратительное, более недействительное при всей своей повседневности, чем этот гимназический учитель среднего русского провинциального города. Совершенно невозможно в короткой характеристике изобразить всю силу пошлости, составляющей основной тон натуры Передонова. Есть что-то большое в этой необъятной и всеобъемлющей мелкости, что-то сатанинское в мерзости ничтожества. Его угрюмое самодовольство, его беззаветный эгоизм, его трусливая подлость, его подозрительная запуганность, его неотступное и вместе дряблое сладострастие, его суеверие и его цинизм с самого начала складываются в живой образ, который чем дальше, тем больше поражает удивительным сочетанием ошеломляющей невозможности и художественной убедительности. Возможно, что Передонова нет; но если его нет, то его надо выдумать. И Сологуб его выдумал — или списал с натуры: с себя или с нас всех. Ибо, если бы то в том, то в ином из нас не сидел Передонов в такой же степени, как сидит в нас Фауст, Прометей или Хлестаков, то их не стоило бы изображать.

Роман дает последовательную картину роста безумия в Передонове. Поначалу он только бесконечно пошл и злобен — это основной фон его натуры. "Медленны и тупы его восприятия". Он равнодушно плюнет в лицо своей сожительнице, он пачкает и рвет в своей квартире обои назло хозяйке, он украдет у своей кухарки фунт изюма, съест его втихомолку и обвинит кухарку в краже. Он прожорлив, похотлив, бессмысленно и беспредельно подл в делании карьеры; но его трагедия есть трагедия иступленного эгоизма: по существу, ничто его не занимает, ничто ему не нужно. Каждое его движение, каждое помышление, с отвратительной реальностью изображенные в романе, подтверждают его общую характеристику: "его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его... Он смеялся от радости, когда при нем что-нибудь пачкали. Чисто вымытых гимназистов он презирал и преследовал. Он называл их ласкомойками. Неряхи были для него понятнее. У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, — потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их. Также и встречи с людьми. Особенно с чужими и незнакомыми, которым нельзя сказать грубость. Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу".

Устойчивым это состояние не может быть. Постепенно — и эта постепенность хорошо выражена в романе — вся действительность заволакивается перед Передо-

новым "дымкой противных и злых иллюзий". Сперва он подозревал в нелепых злокозненностях всех людей: заподозрил хорошенького гимназистика в том, что он девочка, ходит с доносами к жандарму, доносит об учительнице, которая носит красную кофточку. Но дальше хуже: мир вещей одухотворяется, и предметы становятся личными врагами безумного. Карточным фигурам он выколол глаза, чтобы они не подсматривали, но короли и валеты вертятся вокруг него и делают ему рожи. "Передонов видел, что они все маленькие и проказливые, что они его не убьют, а только издеваются над ним, предвещая недоброе. Но ему было страшно, — он то бормотал какие-то заклинания, отрывки слышанных им в детстве заговоров, то принимался бранить их и гнать их от себя". Весь мир для него — овеществленный бред. Он лжет и верит себе и борется с миром диких грез, им сочиненных.

Их центр — н е д о т ы к о м к а: та самая, о которой, как о своем собственном наваждении, рассказал раньше в своей лирике сам творец Передонова.

Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, —
Помоги мне, таинственный друг.
Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами
Иль наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.

Теперь не Сологуба, а его героя терзает эта серая, неуловимая, страшная в своей бесформенной призрачности нежить. "То дымная и синеватая", то "грязная, вонючая и страшная", то "злая, бесстыжая", то "кровавая и пламенная", она дразнит и терзает его. "Уже ясно было, что она враждебна ему и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее — и наговорили. И вот живет она ему на страх, и на погибель, волшебная, многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым, — измаяла, истомила его зыбкою своей пляской". Бессмысленные планы сменяют друг друга в опустошенной голове Передонова — то он ведет кота обрить к парикмахеру, то вместо обручальных колец хочет заказать обручальные браслеты, то, запершись в спальне, рисует у себя по всему телу чернилами букву П, — чтобы его не подменили. Ужас преследования овладел им — он уже чувствует себя преступником, в нем и в самом деле зреет готовность к ненужному преступлению. Последний толчок дает бешеная ярость: Передонов узнал, что его любовница заставила его жениться на себе посредством наглого обмана. И он перерезал горло приятелю, совершенно не причастному к обману.

История Передонова складывается вокруг его безумия — но не надо преувеличивать смысл этой болезненности. Сумасшедший — да: но что же из этого следует? Офелия и Дон-Кихот, "Идиот" и герой "Красного цветка" тоже сумасшедшие. Но они безумны д л я т о г о, чтобы воплотить в них творческий замысл, который иному изображению не поддавался. Не затем их, конечно, рисуют художники, чтобы сказать: вот какие бывают сумасшедшие; нет, из всей громадной галереи безумных, представленных нам всемирной литературой, прежде всего следует один общий вывод: вот какие бывают здоровые. Относительное есть форма безусловного, идеализация есть прием мысли о действительном, карикатура есть указание на норму. Передонов есть борьба с передоновщиной — и для тех, кто знаком с литературными признаниями автора, совершенно ясно, где Сологуб ощутил ее всего больнее и всего страшнее: в себе самом.

Нет нужды знать лично того человека, произведения которого появляются под псевдонимом Федора Сологуба; достаточно знать эти произведения, чтобы было ясно: Федор Сологуб — это осложненный мыслью и дарованием Передонов. Передонов — это Федор Сологуб, с болезненной страстностью и силой изображенный обличителем того порочного и злого, что он чувствует в себе.

Перед нами прошла лирика Сологуба, и мы уже знаем, что это — признания большого духа, одержимого "мелким бесом". С ужасом рассказал он о власти Лиха, в которой он сам повинен:

Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели,
Лихо за мною идет неотступною тенью...
Лихо ужасное, враг и любви и забвенью,
Кто тебе дал эту силу?

С надрывом, в сравнении с которым бессильны все пылкие самообличения поэтов, он исступленно говорит о своих пороках и о всеобъемлющем зле, вдохновляющем жизнь. "Ангел мечты полуночной", враг порока явился к поэту, но чем же он встретил его, как не скорбным вопросом:

Я ли постигну, порочный,
Раб вожделенья больного и злого,
Радость в наивном твоем полусне?

И лирика его — с начала до конца — сплошное признание в пороке и болезни духа. О, конечно, "она не рождена притворством", в этом все поверят поэту:

Ее зародыши глубоки,
Ее засеяли пороки
И скорбь слезами облила.

Его влекла не любовь, не жажда подвига; "мне наслаждение сулила царица радостного зла", — и злой дух движущий его жизнью и творчеством:

И лишь позор нагого преступленья
Заманчив, как всегда,
И сладко нам немое исступленье
Безумства и стыда...

И Передонову оно сладко, и сладко чуть не всем уродам, в среде которых пышно зреет его безумие. Невероятно чудовищна эта галерея; "мертвые души" русской провинции, в карикатуре изображенные Гоголем, — возвышенные создания в сравнении с удивительно мерзостными и нелепыми призраками, которыми населил свой город Сологуб. Они смеются над Передоновым, но они плоть от плоти его; они так же бессмысленны, похотливы, грубы, гнусны и бесконечно циничны, как и он. То, что три барышни Рутиловы, правда, извращенно порочные, но умные, образованные и красивые, поочередно надевают один венчальный наряд, чтобы сейчас же идти венчаться с презренным Передоновым, которого насильно притащил к ним для этого их брат, — это так нелепо и несвязно, что только Передонов мог смотреть на это серьезно. Между тем этому верит сам Сологуб, — и не раз кажется, что весь роман о "Мелком бесе" сочинен в диком бреде самого Передонова. "Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь", — говорит о нем автор: и право, надо иметь нечто от такого сознания, чтобы так взглянуть на мир, как он отражен в "Мелком бесе". И нельзя не вспомнить, что Сологуб в своих критических работах предложил видеть в Пушкине раба (Савельича), а в Грибоедове — Молчалина.

Один эпизод представляется особенно любопытным и выразительным: задуманный как антитеза истории Передонова, но почти не связанный с нею протяжный и обстоятельный рассказ о том, как одна из барышень Рутиловых ведет любовную игру с хорошеньким мальчуганом, гимназистом Сашей. Божественная красота двух прекрасных юношеских тел, нежно и сладостно восполняющих друг друга, должна была здесь послужить противовесом чудовищной половой грязи передоновского мира и мировоззрения. Но что же вышло? Посмеялась злая недотыкомка над бедным Сологубом, — и вместо чистой красоты получилось исступленное половое напряжение такой глубокой, всепроникающей порочности, в сравнении с которой чахлы и позорно-непорочны все порнографические измышления наших половых сочинителей. Вот где трагедия: хотел воплотить высоты прекрасной наготы в невинном миленьком Саше, а создал маленького Передонова, хотел показать в Людмиле подлинную язычницу, чистую и смелую в преклонении перед красотой, а показал demivierge[1], гармонично сливающуюся с гнусным миром беспредельной пошлости, окружающим ее. Саша и Людмила остаются физически невинными — но тем более ошеломляет эта беспредельная извращенность. Передонов давно и бессмысленно подозревает Сашу Пыльникова в этой извращенности: Сологуб подтвердил его больные подозрения. С страдальческой и злобной тоской он взглянул на жизнь и отвратительно исковерканной изобразил ее в своем замечательном романе. Это поистине те "злые видения раненой жизни", в которых сознавался Сологуб за много лет до своего романа и которые могли быть просветлены только творчеством. Ибо только воплощение, объектирование могло спасти страждущего человека от их проклятия. Но Сологуб пошел еще дальше. Для того, кто через Передонова хочет понять Сологуба, страшнее всего не моральная уродливость Передонова, не сверхчеловеческая пошлость, не трагическое безумие: страшнее всего столь законные и столь понятные попытки автора оправдать своего героя, идеализировать Передонова. "Не все

[1] Полудеву *(фр.)*.

же кажется, — тоскливо бормотал Передонов, — есть же и правда на свете". И автор поясняет: "Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины и погибал".

Tua res agitur[1]: Сологуб это подчеркивает, и лишь издевательством над читателем звучат его отрицания; более автобиографического создателя "объективным" образом нет во всемирной литературе. Растет расстояние, отделяющее их от реальной жизни, но неизменной остается их автопортретность.

Но, конечно, лишь одну грань своего существа отразил Сологуб в своем кошмарном создании. Он давно сравнивал свою душу с зыбкими качелями, которые попеременно переносятся то в свет, то в тень:

Печали ветхой злою тенью,
Моя душа полуодета,
И то стремится жадно к тленью,
То ищет радостей и света.

XI

Об этих колебаниях своей психики, о тоске и порывах своей поздней молодости рассказывал Сологуб в другом, первом по времени своем большом романе — "Тяжелые сны". В значительной степени это — предвосхищение "Мелкого беса", растянутый, неопределенный эскиз того, что впоследствии было сжато, оформлено и воплощено в романе о Передонове. И в бытовом материале, и в идеологии, и в психологических мотивах, и в мелочах манеры здесь как бы нагромождены беспорядочно, те материалы, которые в усиленном до карикатуры виде были перелиты в новую стройную художественную форму в "Мелком бесе". Здесь еще не окончательно порвана связь с бытовым реализмом, отсутствие которой делает из Передонова и среды, его окружающей, откровенное и реальное создание не то карикатуры, не то аллегоризма. Герой романа Логин — в известной степени прототип Передонова, несмотря на то что образ его, идеалистически противопоставленный сплошной грязи, характеризующей окружающее его провинциальное общество, осложнен положительными чертами. Но изначальным пороком глубоко поражена и его душа, психическое здоровье ему также чуждо, также преследует его злобная нежить — только здесь недотыкомка называется морокой, — также совершает он в заключение бессмысленное убийство; даже должность гимназического учителя объединяет Логина и Передонова. Передонов сосредоточеннее и глубже, Логин автобиографичнее; но эта биографичность только показывает, в какой громадной степени образ Передонова есть признание. Не много нового дает биография Сологуба тому, кто уже в "Тяжелых снах" вместе с Логиным проходил мыслью его детство "вдали от природы, среди кирпичных стен столицы. Вялы и нерадостны были дни, городскою пылью дышала грудь, суетные желания томили, раздражительна была ложная стыдливость, порочные мечты рано стали волновать воображение". И как бы сологубовскими стихотворениями, переложенными в прозу, кажутся все размышления и речи Логина — такие, например: "В жизни должно быть невозможное, и только оно одно имеет цену... Ну, а возможное... Я ходил по всем путям возможного в жизни, и везде жизнь ставила мне ловушки. Красота приводила к пороку, стремление к добру заставило делать глупости и вносить к людям зло, стремление к истине заводило в такие дебри противоречий, что не знал, как и выйти. Безверие, порок мелкий, трусливый, потаенный, разочарование в чем-то, — и бессилие. Есть запрещенное — к тому и тянешься... Манят услады сверхъестественные... пусть даже противоестественные. Мы слишком рано узнали тайну, и несчастны... Мы обнимали призрак, целовали мечту. Мы в пустоту тратили пыл сердца... сеяли жизнь в бездну, и жатва наша — отчаяние. Нас и воспитывали диковинно: дерзновение отрока умерщвляли в нас, чтобы не вышло из среды нашей мужа". Или: "Мысль отвергает плотскую любовь и всякое вожделение. Все желания имеют одинаково незаконную природу, — и тайные. Все они возникают из суетного стремления к расширению своей личности, призрачной, вечно текущей и обреченной на уничтожение". "Тяжелые сны" — в сущности, первое произведение Сологуба — роман начат в 1883 году и, несмотря на то что автор в течение многих лет впоследствии перерабатывал его, носит несомненный отпечаток ранних впечатлений автора. Одно слово,

[1]Тебя это касается (Гораций) *(лат.)*.

неизменно в разнообразнейших сочетаниях повторяющееся на страницах "Тяжелых снов", определяет эти впечатления; это слово — угрюмость. Угрюмо смотрит и говорит сам герой романа (с. 16, 109, 303 и др.), угрюмо лицо служанки (с. 23) и Дубицкого (с. 85), угрюма речь Молина (с. 369) и взгляд Шестова (с. 376), угрюмо стоят домишки (с. 60), угрюмо гуляют рабочие (с. 112), угрюма толпа мещан (с. 284), угрюмо высшее провинциальное общество (с. 307); вокруг этой угрюмости — конечно, соответственные спутники-синонимы: злость, коварство, мрак, грязь, ужас, раздражение, безумие и так далее.

Ясен источник этой всепоглощающей угрюмости: это взгляд автора на жизнь, неподвижный, навеки омраченный, навсегда предопределенный, все его помыслы поглотивший мыслью о неизбежности смерти. Смерть - сладостная мечта о покое, но она же — "печали ветхой злая тень", которою полуодета душа Сологуба. Вот улыбнулась Логину любимая девушка; "радостью и счастьем веяло от доверчивой улыбки, а она сулила блаженство и погружала душу в тихий покой самозабвения. Логину казалось, что душа растворяется в этом веянии юной радости". Но это одно мгновение — Логин уже понял, что обаяние, владеющее им, — одна из ловушек, расставленных жизнью. Любимая девушка умрет — "острые струи жалости, ужаса и недоумения пробежали в его душе. Он почувствовал, как погибло то молодое, счастливое, что трепетало сейчас в его сердце".

Если есть возможность говорить о каком-либо движении, какой-либо душевной биографии Сологуба, то именно разве лишь о гибели этого "молодого и счастливого", что недолго трепетало в далеком прошлом в его сердце. "Тяжелыми снами" показались ему в дальнейшем первые шаги его самостоятельной жизни, и он рассказал в этом романе, как смяла "дебелая бабища жизнь" его первые попытки преодолеть себя, свою отъединенность и угрюмость. Нам теперь, конечно, видно, что смешно было лечить этот порок извечного одиночества опытом российской общественности; но опыт этот был — в замысле, по крайней мере — проделан; в результате от Логина остался один Передонов.

Логин был для Сологуба реальностью истории, реальностью пережитого; реальностью настоящего оказался Передонов; но есть и реальность будущего, реальность мечты. Ее воплотил Сологуб в третьем своем "автобиографическом" образе, в Триродове, герое романа "Навьи чары", распадающемся на ряд романов: "Творимая легенда", "Капли крови", "Королева Ортруда", "Дым и пепел". Художественно это одно из слабейших произведений Сологуба. Автору ни в малой степени не удалось быть убедительным в этом несвязном хитросплетении отвлеченнейшей фантастики с грубейшей реальностью, романтических вымыслов с насущной современностью, "научной" утопии с метафизической мечтой; но, как комментарий к Сологубу, роман Триродова не лишен интереса и кое-что намечает отчетливее, чем это было сделано в предшествующих произведениях. Логин — это сопоставление тех возможностей, которые даны в Сологубе; Передонов — это то, чем он не хочет быть; Триродов — то, чем он хотел бы быть. "Косней во тьме, — гласит часто цитируемое начало романа "Навьи чары", — тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном".

Конечно, не только как мечту, не только как поэтический идеал воздвигает Сологуб свою легенду над жизнью: для этого он слишком мифологичен. Оттого он называет ее не сотворенной, а творимой легендой; он дает ее читателю im Werden[1], ибо она есть подлинная надстройка над жизнью, продолжение жизни, а сама жизнь никогда не бывает завершена: закончены могут быть лишь ее теоретические разделения, ее обобщения, научные или художественные. Таков переведенный из царства смутных восклицаний в область доступного понимания замысел Сологуба. Нас, однако, должна здесь занимать не столько осуществимость, сколько содержание мечтаний Сологуба. "Никто не знает пределов своего господства, — говорится на первой странице романа, — но блаженны утверждающие свое обладание, свою власть". Этот тусклый афоризм бросает свет на мечты, которые попытался воплотить Сологуб в романе Триродова. В своем реальном элементе он так же связан с действительной жизнью Сологуба и его индивидуальностью, как и прежние романы. И здесь действие происходит в русской провинции, и здесь вокруг героя фантастически уродливое провинциальное общество, и здесь герой педагог,

[1] В становлении *(нем.)*.

и здесь он убийца. Триродов еще и поэт — и характеристика его творчества, данная Сологубом, есть явное изображение мыслей Сологуба о себе. С обычной грубостью намека рассказывает Сологуб о своем герое, что "праздником было ему уединение и молчание", что "значительны казались ему одинокие его переживания" и сладка была "влюбленность в мечту", что "не то во сне, не то наяву были дивные явления"... Они сожигали тоску... "Тоска была привычным состоянием Триродова. Только в писании стихов и прозы знал он самозабвение... Писал много, печатал мало. Известность его была очень ограничена, мало кто читал его стихи и прозу, из читателей мало было признававших его талант. Его сочинения — новеллы и лирические стихи — не отличались ни особою непонятностью, ни особыми декадентскими вычурами. Но они носили на себе печать чего-то несомненно странного и болезненного. Надо было иметь особый строй души, чтобы любить эту простую с виду, но столь пряную поэзию. Для иных, знавших его, казалась странною его неизвестность. Казалось, что способности его были достаточны для того, чтобы привлечь к нему внимание толпы. Но он несколько презирал людей, слишком, может быть, уверенный в своей гениальности, — и никогда не сделал движения, чтобы угодить или понравиться".

Заключение есть очевидный переход от действительности к мечте. Мечта о силе, мечта о власти, мечта о гордом всемогуществе — такова мечта, воплощенная в Триродове. Этот социалист — так уверяет Сологуб, едва ли кому внушая веру, — становится королем островов Балеарских и Питиузских, этот отставной коллежский асессор умеет устранять своих врагов, спрессовывая их тела в кубы и призмы, и эти геометрические тела стоят на его столе в ожидании возврата в мир живых, этот магистр химии не только получает отношения от дирекции народных училищ, но и стоит в связи с силами черной магии. Уродливо, нелепо, без художественной целостности, без человеческой убедительности, без моральной необходимости воплотились в Триродове беспредельно властные мечты беспредельно униженного, озлобленного человека. Обида — вот основная биографическая черта Сологуба, ставшая основой его лирической философии: и в безмерности мечты ищет он возмещения за безмерность обиды. Обида от людей оплатится тем, что Триродов станет королем над ними, обида от земли — тем, что он отделится от нее в построенной им самим хрустальной планете, обида от природы — тем, что он возвысится над ее законами, обида от навязчиво-требовательной и ему чуждой морали — тем, что карикатурой представится ему ее христианское воплощение (образ Эммануила Иосифовича Давыдова). И исконная вековечная обида была бы не только оплачена, но совершенно устранена, если бы Триродов был до конца всемогущ, если бы он мог стать Богом. Но, как известно:

> В путях моих причин я вечный раб
> И пленник бытия.

И Триродов "многими силами владел, расторгающими узы пространств и времен... Если же не знал он того, что наиболее надо знать человеку, то не в этом ли роковом незнании и лежит проклятие для всякой человеческой мудрости?"

Такова лирика, воплощенная в Триродове; приемлемым как целое, как образ, она его, конечно, не делает. В воображении читателей Сологуба Триродов не существует. Гораздо больше удались Сологубу образы его четвертого — насквозь реального романа "Слаще яда". И ясен, и трогателен и жив в своей любовной обреченности образ "мещаночки" Шани, тоже носительницы мечты "слаще яда" — всепоглощающей, неистребимой, уничтожающей мечты любви. Конечно, в сознательности этой уездной девочки, отдавшей всю свою душу, тело и жизнь бесстыдному, бездушному, подленькому дворянскому недорослю, есть нечто от Сологуба — и едва ли Шаня нуждалась в идеологическом оправдании любви; вернее, самому Сологубу любовь представляется как бы вечно обманывающим средством от роковой ограниченности человеческого существа во времени и в пространстве: "Надобно влюбиться. Только в этом счастье и правда жизни... Так всей и влезть в него и овладеть, и не отпускать"... "Зачем?"... "Как зачем?.. Ну, если ты один, ну, это хорошо, положим, — вот, и река, и жаворонки, и поле, и пахнет так. Так бы вся и вникла в землю. Ну, так что же? Так и умереть? Пойми: один — это умереть, два — жить. Глаза в глаза, и сказать друг другу самое последнее". Таким образом связана мечта

любви с последними вопросами бытия — и если не удалась мечта любви и, поднявшись до звезд, падает бессильно на землю, то, значит, "нет связной жизни, нет единого мирового устремления". И Шаня "молилась и плакала. И потом думала долго, и казалось ей, что так и должно быть, что в план мировой трагедии вкралась роковая премирная ошибка и потому мечта о солнечно-ясном герое все не оправдана, и бедное сердце, отравленное высокой мечтою, должно вечно творить прекрасных кумиров из слишком низменного материала". И Шанина трагедия становится всемирной, вечной: "во все времена была бедная, глупая Шанька, влюбленная в героя, венчающая его славою. А герой Шанькин всегда был маленький и ничтожный". Но даже ужас и отвращение пред живым воплощением высокой мечты не убивают ее — и Шаня должна погибнуть не потому, что она пережила свою мечту, но потому, что слишком земная была ее мечта. Любовник прогнал ее — вот и все; и если бы о содержании мечты шла речь, то любовь Шани и не привлекала бы нас. Но пафос ее — настоящий, нарастание ее от детской невинности до чувственной зрелости последовательно и веско; в свой трагический круговорот она захватывает читателя, который не забудет нежного образа Шани, столь стихийной в своих порываниях, столь тонкой в своей мещанской грубоватости. Образ ее был бы еще убедительнее, если бы ее душевное изящество не стремилось иногда выразиться в бытовых мелочах, не всегда кажущихся правдоподобными. Но и в этом виде Шаня жива, правдива и автобиографична. Ибо надо помнить — Сологуб не только главных трех героев своих трех романов нашел в себе: и другие действующие лица повторяют подчас его; художник, сосредоточенный на себе самом, нелюбопытствующий созерцатель бытовой действительности, воспринимающий ее эстетически с болезненной чувствительностью, но художественно с пассивным безразличием, он питает множество своих образов своим *я* — своими воззрениями, своими настроениями, своими мечтами. От его имени говорят нередко и Нюта Ермолина, и Людмила Рутилова, и то сочетание мещанской грубоватости с душевной утонченностью, низости окружающей бытовой обстановки с напряженностью мечты, которое так определительно для образа Шани, есть одно из многих среди "признаний" Сологуба.

XII

Связанными между собой звеньями этой цепи признаний являются многочисленные рассказы Сологуба. Как и следовало ожидать, они в то же время тесно примыкают к его романам — даже внешним образом: рассказ "Задор" есть часть "Тяжелых снов", рассказ "Женя и Шаня" вырос в роман "Слаще яда", в рассказе "Конный стражник" нелепый учитель Переяшин есть явное повторение Передонова, полуреальные и нереальные образы "Навьих чар" варьируются в рассказах неоднократно, и у Пусторослева ("Рождественский мальчик"), как у Триродова, есть "тихий мальчик Гриша", то ли приемыш, то ли призрак. Не только в плане систематического изучения, но и для непосредственного, чисто читательского отношения недостаточным, неполным кажется обсуждение каждого отдельного из рассказов. Все они, подобно лирике Сологуба, составляют одно целое, повторяя и дополняя друг друга, смыкаясь в одну систему образов, идеологических, схематических, мало живых, но задевающих поставленными в них вопросами, необходимых автору для уяснения его мировоззрения. Можно, пожалуй, сказать даже, что в рассказах Сологуб отчетливее, чем где бы то ни было, кроме разве его драм, где он, если возможно, по-своему еще тенденциознее. Сплошь и рядом мы находим в рассказах подчеркнутым, оголенным, огрубленным то, что окруженное волнующейся дымкой поэтичности представлялось в лирике Сологуба неясным, живым, музыкальным и многозначным. В лирике Сологуб говорит о себе, говорит с захватывающей искренностью, с волнующей силой, и оно вовлекает в свой пламенный круг. Пламени нет в круге рассказов, застывшем и правильном; есть среди них очень удачные, и все они очень интересны, ибо что может быть интереснее комментария к Сологубу, — но, написанные в прохладной манере, они оставляют холодным. В них Сологуб рассказывает как будто о других — и он не смог, да оно и невозможно, заставить нас поверить в множество этих разнообразных маленьких фрагментарных Сологубов. Как схемы, как носители свойств, судеб и воззрений, они имеют значение; как поэтически воплощенные индивидуальности, они подобны "тихим мальчикам". Но общий колорит их бесспорен, общее настроение они создают.

Невыразимо тягостно это общее настроение, невыразимо мрачен этот колорит. Душно и страшно в рассказах Сологуба — и недаром самый, быть может, удачный из них — "В толпе" — рассказ, подсказанный Ходынской катастрофой: рассказ о том, как лелеяли дети сладостную мечту и как погибли, раздавленные в жестокой, несчастной, бессмысленной толпе; здесь как бы сосредоточены излюбленные мотивы рассказов Сологуба: и дети в качестве героев повествования, и мечта, как его исходный пункт, и зверство жизни, и среда, где извращается и гибнет всякое божественное порывание, и заключительная страдальческая смерть детей. Нет здесь только еще одного необходимого мотива рассказов Сологуба: нет элемента мифологического, нет того неуловимого перехода от бытовой действительности к миру привидений, который так характерен именно для рассказов Сологуба. Нежити, преследующие Передонова и Логина, могут быть истолкованы как болезненное наваждение. Триродовская некромантия остается в романе такой же условной ложью, как и романтика балеарской революции и утопические чудеса изобретательской техники; все эти нереальные элементы так и остаются инородным телом в ткани романов. Наоборот, в рассказах достигнута полная неуловимость перехода от действительности к несуществующему; как бы легким прикосновением волшебной палочки читатель переносится из эвклидовского мира в пространство четырех измерений — и, побежденный, приемлет эту убедительную действительность, и пред ним не становится уже ненужный ему вопрос: было это или не было? Уходил маленький Готик к нежной лунной царевне Селените или это горничная Настя бегала на свидания в его костюмчике, живую девушку встретил Резанов, искавший смерти по объявлению или воплощенную смерть, стала ли вторая жена Скоромыслина его незабвенной первой любовью Ириншкой, или ему надо принять брому, который прогонит эту иллюзию, — не все ли равно? Каждый рассказ Сологуба перенесет читателя в эту атмосферу иного мира.

Но легче ему от этого не станет. Страшна "дебелая бабища жизнь", нашедшая в рассказах десятки воплощений, десятки удручающих образов, но столь же страшен тот мир нежитей, который Сологубу представляется как бы необходимым привеском к миру земной действительности. Темно и душно, как в погребе, и там и здесь. И Сологуб, по естественному движению мысли, не нашел лучшего носителя этой невыразимой и безвыходной земной тяготы, чем дети. Детям посвящено множество рассказов Сологуба, однако нельзя сказать, чтобы в них дано было много различных детских образов: все они, в сущности, сливаются в один образ, и не столько образ человека, сколько образ судьбы, — необходимого вывода из представления о жизни. Жизнь есть Ходынка — и дети должны быть раздавлены или изуродованы ею: и целый ряд рассказов Сологуба заканчивается детским самоубийством или детской гибелью; а если и не смерть, то ведь сплошь и рядом они уже лишены жизнью детского, а то и просто человеческого облика; они не кажутся детьми даже там, где должны быть подлинными "сосудами Божьей радости"; Сологуб только хочет верить в них, но не может ни до конца поверить, ни убедительно изобразить. Он любит свою мечту о детях, он хочет детьми восполнить себя; нерастленна их плоть, непорочна их кровь; он ищет их в жизни или в своем вымысле, — чтобы сказать себе: есть на земле красота, есть воплощенная, не символическая, дающая если не полное оправдание жизни, то хоть силу жить:

> И первое чудо на свете,
> Великий источник утех —
> Блаженно-невинные дети,
> Их сладкий и радостный смех.

И вот пред нами дети рассказов Сологуба. Один по-сологубовски мечтает об "иной жизни, ночной, дивной, похожей на сказку", другому, высеченному Мите, неземная Рая в алмазном венце говорит "о новых небесах — там, за этими истлевающими, страшными", третий — приемыш Гриша — спрашивает: "Почему, скажи, за что нам такое житье собачье? Разве для того мы на земле живем, чтобы друг друга поедом есть? За что? И если он насильничает, так все и терпеть без конца?" Свои вопросы влагает Сологуб детям в уста, — и кто же, как не Сологуб, любя детей, почувствует необходимость изобразить, как мальчик учит другого противоестественному пороку? "Беленький и маленький Душицын свежим и нежным голосом говорил ругательные слова, сохраняя на лице невинное и кроткое выражение": вот типичный ребенок Сологуба. С удивительным постоянством рисует

Сологуб не детей, а преждевременных взрослых, подростков, чуточку тронутых жизнью, чуточку перешедших свой возраст, все детское в них уже под сомнением. "Живы дети, только дети", — но непременно Сологуб рисует процесс их умирания, вызывает их образы затем, чтобы сказать, что и они обречены.

Обреченность — атмосфера рассказов Сологуба; в мистической ли "стране, где воцарился зверь", в поэтической ли романтике, в современной ли России или вне времени и пространства, — везде, всегда его герой — раб: раб страха, раб наваждения, раб строя, раб голода, раб рока, раб чародейства, раб жизни, раб смерти. Поистине Сологуб тоже поэт униженных и оскорбленных, с тою только разницей, что у него страдание сочувствия идет рядом с презрением к слабому. Он жалеет своих обиженных героев, как себя, он презирает их, как себя, ибо ту вековечную, изначальную обиду, которая есть вечный, неизменный замысел его произведений, он на себе пережил, в себе ощутил, в себе вырастил.

Это ощущение могло бы быть почвой для трагедии: но в наше время невозможна трагедия рока, а трагедия характеров невозможна для Сологуба: этой трагичности не ощутил он ни в себе самом, ни в окружающем мире. Трагедия предполагает борьбу, трагическая борьба предполагает силу, а сологубовское ощущение обреченности рождается прежде всего из чувства полного бессилия. Колеблется ли Сологуб — употребим его терминологию — между лирическим неприятием мира или ироническим признанием его приемлемости, — неизменной остается для него аксиома беспредельного человеческого бессилия. Все лжет — только смерть не обманывает; бороться не с кем и не из-за чего: ясно, что в таком мироощущении не может зародиться подлинная драма. Вот почему драматические произведения Сологуба — драмы только по названию, по диалогической форме, подчас делающей возможной их сценическую реабилитацию. Но по существу это смесь лирических признаний и теоретических заявлений; лирические признания в этой комбинации много теряют оттого, что на этот раз мы слышим их не из уст самого Сологуба, а от его мертвенно-условных героев и героинь; теоретические заявления, не облекшись здесь в поэтическую форму, остаются столь же мало убедительными в многократных повторениях. Неустанно твердит в своих драмах Сологуб о противоположности двух миров — мечты и действительности, Земли и Ойле, Альдонсы и Дульцинеи: на этом противоположении построены и "Победа смерти", и "Заложники жизни", и "Дар мудрых пчел", "Ночные пляски". Но неизменно из борьбы противоположных начал не выходит ничего, ибо нет их достойных воплотителей; достойных же их воплотителей не может быть потому, что нет исчерпывающей веры в свою мечту у самого Сологуба. Как ни забавно звучит такое "обличение" по отношению к Сологубу, надо сказать: как раз в той области, где он наиболее самобытен, у него нет убеждений. Недаром так легко полупроизвольно он сбивается на гротеск, недаром он склонен к "личинам", к маскам — прибежищу слабых, самозащите тех, кто не смеет, кто несмел. Не с трусами, конечно, надлежит сравнивать таких, как Сологуб, и не в повышенных требованиях дело, которые нет смысла предъявлять; но кто хочет понять творчество Сологуба в его сущности, тот должен учесть и эту половинчатость "все" отвергшего, тот не смеет забыть окончательной редакции драмы "Любви", где дочь, вступающая в связь с отцом, оказалась — в противоречии с первоначальным вариантом — лишь приемной его дочерью. Разоблаченной Альдонсой оказывается мечта Сологуба — и не возносит ни его, ни его читателя; а сама проваливается в душевную преисподнюю. И только потрясающий ужас криков, доносящихся из этой бездны падения, делает для нас из Сологуба замечательного, в своем роде единственного поэта.

XIII

Этот ужас заражает — и сила этого заражения есть исходный пункт в оценке поэта. Можно многие страницы заполнить указаниями на недостатки поэзии Сологуба, и указания эти не лишены значения в характеристике; но надо помнить, что роль их в оценке незначительна. Иначе из-за деревьев можно не увидеть леса.

Безвкусие Сологуба бросается в глаза; даже в той уклончивости, которую отмечали не раз в его "смелых" заявлениях, наиболее характерна не столько ее сущность, сколько ее мелкий пошловатый характер. Это безвкусие заканчивает психологический образ; не случайно, но важно то, что поэт Сологуб не герой, что мыслитель Сологуб неуверен, что словесно он притязате-

:ен, но внутренно неустойчив; и этому соответствует его литературное безвкусие. Он любит маску иронии, — ему нужна эта неустойчивая форма, где можно не раскрыть карты до конца, где остается неясным, над кем издевается автор — над мирозданием или над российским буржуем, над читателем или над Господом Богом, над пошлым мещанством или над самим собою. Но он и сам никогда до конца не знает — и не умеет скрыть неуверенности, и не может обмануть надолго своей настойчивостью. Когда "веселая девица" в средневековом французском кабаке говорит пажу Жеану: "Ну и косней в своем индивидуализме; а у нас — веселая соборность", — то слишком очевидно, что в этой бутаде нет не только содержания, но и твердости стиля и вкуса. И эта развязная нарочитость лезет из тенденциозных образов, из беллетристической публицистики Сологуба. В его трагедии из древнегреческой жизни богиня Афродита произносит такие тирады: "Безрадостно и пустынно томится древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникал *Я*. И, умирая, умер бессильный, истлела безумно искаженная личина, и проснулись вечные, и зажглись неисчислимые молнии изволений и устремлений". И тянется эта сологубовщина, наперед известная, опошленная самим Сологубом, пресная в своей пряности. Неизменно сопутствующие его мечтаниям босые женские ноги под конец так же навязчивы и неприятны, как его претенциозная философская терминология с Айсой и Ойле, с альдонсированной Дульцинеей и дульцинированной Альдонсой, как условно-архаистический порядок слов ("в грустном Саша сидел раздумьи"), как чудные излюбленные словечки — солнце-Змей или Дракон, жизнь — дебелая бабища и т. п. Любопытно, что из всех этих неустанно повторяемых словечек и оборотов ничто не осталось в обиходе; и наоборот, внедрилось в обиход слово, Сологубу своим бытием обязанное, но не Сологубом выкованное, — "передоновщина".

Ибо ни один романтико-символический, идеалистически-схематический образ не удался Сологубу. В чистой лирике он силен там, где является идеологом, воплотителем своей особенной философии; наоборот, в эпосе у него слабее всего его идеологические создания. Совершенно не видны все эти Альгисты, Марианны, Лилиты, Ортруды, все эти геометрические построения в костюмных ролях, в одеждах мужских и женских, средневековых и современных, а то и без всяких одежд. Человеческими фигурами, доступными читательскому воображению, являются у Сологуба образы если не вполне реальные — ибо подчас чудовищное преувеличение отнимает у них характер действительности, то с несомненным и очевидным устремлением к реальности.

XIV

Но не здесь — мы это знаем — блистательнейшие художественные победы Сологуба, а в его лирике. Живое чувство бьется в ней, и вовлекает в чуждый круг идей, и заражает чувством. Серы эти стихи и расплывчаты; нет в них ни чеканной формы, ни многоцветной яркости, ни подкупающей сочности. Но в этой серой неподвижности грохочут громы и сверкают молнии. Угрюмую, незнакомую, чудовищно высокомерную и порочную душу стараются открыть эти лирические строфы — и это тоже не подкупает читателя, который ведь хочет, чтобы ему говорили о том, что он уже знает, но так говорили, как будто он узнает новое. Что-то мглистое и однообразное есть в лирике Сологуба; и трудно понять, откуда она берет убеждающую силу, отчего в этой свинцовой мгле есть жар.

Ясен, так сказать, технический источник этого впечатления мглы, этой внешней холодности, этой настойчивой бесцветности; это — отвлеченность поэтического переживания. Аффективная память Сологуба типа абстрактного — и абстракция матовым стеклом стоит в процессе его творчества между пережитым и изображаемым. В противоположность, например, стихам Фета — лишь редкое лирическое произведение Сологуба кажется "стихотворением на случай". Случай был, конечно, но следы его затеряны; затеряна самая связь с конкретной действительностью.

Под черемухой цветущей
Я лежал в июльский зной,
И вероники ползущей
Цвет увидел голубой.
Стало весело. На небе ль,
На земле ли я, не знал.
Я сорвал цветущий стебель
И цветок поцеловал.

Это пережито, в обонянии, зрении, осязании — это чувствуешь. Но такое Gelegenheitsgedicht[1] — исключение. Чаще в пейзаже, в вещественном эпитете Сологуба чувствуется отвлеченность, условность, традиция; он мог бы описать, конечно: но ему это не важно; для его целей это не нужно. В этом отношении он прямая противоположность поэтам той школы, к которой он принадлежит. Известны их реалистические напряжения, их погоня за нюансом, их стремление отметить в ощущаемой действительности новые краски и дать им выражение в слове. Этой жажды эпитета чужд Сологуб; лишь обонятельные ощущения он охотно вводит в круг лирического переживания и старается найти для них индивидуальные определения: "Горько пахнет известкою в переулке моем", "хмельный, ельный запах смол на дорогу вновь прольется"; он — как его героини — любит запахи, но даже для голого тела, столь задевающего его воображение, он не ищет новых красок на палитре. Его пафос глубинный, и редко у него такое стихотворение, как "Елисавета", где чувственный экстаз передан с неподражаемой силой, не только заражающей читателя, но и до конца очищающей чувственность. Обычно нет в стихотворении Сологуба этого пафоса, характернее для него настроение пассивной обиды, и эта беспорывная обреченность находит выражение в тихой сосредоточенности. О прочувствованном говорит Сологуб после того, как оно продумано. И, однако, это не проза, а чистейшая поэзия; в этом высокое искусство Сологуба: он часто на границе прозаизма — вот-вот man merkt die Absicht[2]; но никогда он не переступает этой границы — и если подчас man wird verstimmt[3] — то по иным поводам. И дело не в том, что он вводит новые мысли в умственный оборот, — этого и нет, — а в том, что он их вводит в оборот поэзии, в том, что он создает в лирике новую эмоциональную индивидуальность. И, так как этой творческой индивидуальностью запечатлено каждое его слово, то мы неизменно ощущаем в его стихотворении его стиль. Любитель и страдалец личин, он только и делает, что проявляет свое подлинное лицо. Он слишком индивидуален, чтобы теперь же создать школу — ибо в пределах его влияния школа могла бы оказаться лишь перепевом. Быть может, он останется единственным представителем своего стиля, но стиль этот невозможно отрицать. Точное определение его технических форм принадлежит будущему филологическому исследованию.

Нет у Сологуба ни чеканных стихов, ни звонких рифм, ни блестящих сравнений, ни остроумных изобретений, но есть особая глубина и нежная интимность мысли, своеобразная и единственная в русской литературе. У него есть выразительные стихотворения, есть сильные слова и остающиеся в памяти образы; у него свой язык, ясный и много говорящий в своей изысканной безыскусственности. Его словарь значителен, но не богат; иногда он удачно пользуется не вошедшими в литературный обиход областными, народными — чаще городскими — словами. Обороты мещанского острословия, архаизмы народной демонологии, крестьянская ботаническая терминология, увы, вытесненная из нашего сознания мертвыми обозначениями естественных наук, полные подсказывающей и увлекающей содержательности намеки, собственные имена, колоритные воспоминания и экзотические образы из открытых поэту сокровищниц всемирно-исторических сказаний — все это дало свои краски на лирическую палитру Сологуба, и он пользуется этими богатствами охотно, однако сдержанно и в общем все-таки тактично. Но он так замкнут в своей душевной жизни, что и в словаре его можно заметить однообразие. Новообразования его не всегда удачны ("лобзальные девы", "некошный", "ересный", глагольные формы: "иден, велен", "лобызая" и т. д.). И, конечно, если бы был составлен словарь языка Сологуба, то было бы видно, что словарь этот очень неровен по составу: с одной стороны, он довольно богат новыми для литературы словами, а с другой, он очень узок в своей основе, в том фонде, которым пользуется Сологуб. Тоска, печаль, усталость, жестокость, боль, злоба, угрюмость: как часты, как неотвязны эти слова у Сологуба. Ни у одного лирика нет этого тоскливого воспроизведения одного эпитета, в самой неотвязности которого звучит какая-то изнуряющая злобная тоска. Бывают однотонные настроения, но нет необходимости, чтобы выражением их служило это однообразие языка. Во всяком случае это однообразие языка не есть достоинство формы.

[1] Стихотворение на случай *(нем.)*.
[2] Замечается умысел *(нем.)*.
[3] Расстраиваешься *(нем.)*.

Оно интересно и показательно, оно искупается кой-чем; но ему нужен противовес. Ну, конечно:

К повторениям сердце привычно, —
Однозвучно и скучно кукуем
Мы, плененные звери,
Голосим как умеем.

И это неумелое однозвучие, честно признанное самим Сологубом, наряду, однако, с горделивым возгласом: "Разве стихи мои не прекрасны?" — не красит эти стихи, прекрасные реже, чем это кажется автору. И без тягостного однозвучия была бы очевидна односоставность, цельность Сологуба, столь существенная в его общей оценке.

XV

Сологуб сложен, но не многосложен. Из немногих и довольно определенных идей сложилось его мировоззрение; он часто возвращается к ним, часто повторяется, всегда говорит об одном, — и кто знает два-три его произведения, примет остальные как знакомое, понятное, необходимое. Сложность Сологуба не столько идейная, сколько эмоциональная. Движения его души как будто непоследовательны, но сосуществуют, и оттого каждое его произведение кажется каким-то легким покровом, под которым живет сумбур, дикий, страшный и безумный. Как земная кора есть только тонкая оболочка, облекающая расплавленное ядро, так видимый мир созданий Сологуба есть лишь слабое свидетельство о той безобразной массе, из которой, охлажденный, мир выделился. Здесь, снаружи, суша отделена от моря, все индивидуализировано, все — вплоть до последней былинки — имеет свое лицо; там — все в смешении, все в бурлении, в беспорядке, все чревато взрывом.

Так копошится огромный, мрачный, безобразный, напряженно-неистовый мир душевного хаоса под выкристаллизовавшимися из него образами Сологуба и чувствуется в них. Страшное что-то есть в его облике, безотрадное, отталкивающее и страдальческое. И это самое ценное в его творчестве. Какое место займет Сологуб в истории литературы? Большой он поэт? Трудны эти оценки для современника и похожи на лотерею. Но пусть он не вечен, он, несомненно, долговечен. Он сам, как личность, значительнее своей поэзии — он выходит за ее пределы. Мыслитель он не сильный. Он самомнителен в философских притязаниях, но не глубок, и в своей искусственности нередко наивен. Но история культуры, история душевной жизни не обойдется без его книг, без его личности, ибо ни о чем, кроме себя, он не пишет, не хочет и не умеет писать. Все его произведения — одно произведение, и даже сюжета, истории в них нет, а есть только один образ, один портрет, одно лицо, искаженное и спокойное, истерзанное и благодушное. Это лицо в своем уродстве кажется нам чем-то необычайным, болезненным, исключительным; но оно в то же время возможно типично, всеобще. И оттого — пусть чужд и враждебен нам Сологуб. Важно то, что он с чрезвычайной силой выразил себя, — большей заслуги нет у художника. Этим он завоевывает нас. Как настоящая сила, он не приспособляется к нам, он заставляет нас занять определенную позицию по отношению к нему. Он заставляет нас знать его, понять его. Пусть мы потом проклянем его — все равно: лишь бы не были равнодушны. Все, что не есть равнодушие, есть уже победа поэта: проклинают только силу, и значение поэта только в его индивидуальной силе... И, как всякое творчество, благотворна сила Сологуба не тем, что побеждает нас, а тем, что убеждает: не ассимилирует, а индивидуализирует, заставляет не принять мир, им познанный, то есть созданный, но пройти чрез его мир и — создать иной. Идущая мысль читателя оживляет и оплодотворяет формы, данные поэтом. Пусть для него это были формы, заполненные его мыслью, для нас они будут пусты и мертвы, если мы их не заполним, не оживим своей работой мысли. Всякая творческая мысль ценна постольку, поскольку вовлекает в мышление: вне этого процесса она не существует. Ибо истина не в конечной формуле, а в том пути, который каждый по-своему должен пройти, чтобы уяснить ее. Мы напомнили слова поэта, что лишь тот добывает себе жизнь и свободу, кто ежедневно берет их с бою. И это глубочайшее изречение во всей полноте относится также к истине. Ее нет в тех формулах, которые взяты на веру. И истиной владеет лишь тот, кто ежедневно берет ее с бою. Выводы служат лишь символом пройденного пути; истина же в движении по пути, в динамике мышления, в доводах.

С этой высоты надо ценить поэта. Слишком легко отвергнуть Сологуба на

сегодня за его "садизм", за его "солипсизм", за его жестокость, за его ломания, за его непонятность, за его непристойность, за его противообщественность, за его безумства, за его кощунства. Мы многих так отвергали — слишком рано и слишком поверхностно. Отвергнуть можно, отвергнуть должно, — только вовремя: после того как пройден путь поэта, после того как охвачен пламенный круг его переживаний. И разумеется, после этого пути самая формула отвержения ничем не будет похожа на первоначальную кургузую формулу бессодержательного отрицания. И здесь существенными окажутся не выводы, а доводы. Формула усложнится. Никто не скажет: Сологуб — декадент, садист, кривляка, психопат — вот и все. Это говорили о Достоевском, и похуже говорили; теперь говорят иное. Скажут: быть может, Сологуб наш враг, быть может, Сологуб нам чужд; но в то же время он наш, страшно наш, и мы — его, и он нужен нам и важен для нас. Он создал и создает целый мир, которого мы не знали бы без него; и эта "творимая легенда" при всей фантастичности, извращенности, причудливости, непонятности — подчас просто возмутительной, ибо намеренной, темноты своих форм, — есть все-таки настоящая, подлинная реальность. Ибо без этой сумбурной фантастики, этой нелепицы притязательного эгоцентризма, этих кривляний прикрытого сумбуром наивного реализма мы так и не узнали бы одной важной и нужной для нас реальности: души Сологуба. Ведь вот среди нас возможны такие люди; среди нас живет и творит душа, которая не может выразиться без чертовщины, без недотыкомки, которая воплощается в Передонове, и нас угрюмо вместе с собою обличает в передоновщине, скажем прямо — в сологубовщине, и мы чувствуем, что здесь есть правда.

Разве это не страшно важно, разве это не захватывающе интересно? Разве это не решает вопроса об оценке? Пусть чужд мне мир его чувств, слишком враждебен его мир, как целое. Он не учитель жизни; если выбирать из крайностей, то он скорее бедный обиженный Prügelknabe[1] жизни. Она сечет и унижает его, делает из него самомнительного шута и разоблачаемого кривляку — нам на поучение. Но учиться у него можно, ибо кое-что в нас ему понятнее, чем нам самим. И не только понятнее, но и ближе.

Е. ЧИРИКОВ

В архиве моего "Критико-биографического словаря" имеются две любезно присланные Е. Н. автобиографические справки.

I

Родился в Казани в 1864 году, 24 июля. Мать — Феоктиста Степановна, урожденная Котицкая, дочь чиновника, отец — Николай Андреевич Чириков, потомственный дворянин Симбирской губернии, офицер, вскоре после женитьбы вышедший в отставку и служивший становым и помощником исправника в разных уездах Казанской и Симбирской губерний. Детство, до гимназии, прошло в разных селах, затем в уездных городах. Учился в Казани, сперва в 3-й классической гимназии, затем в местном университете, где пробыл около 5 лет: один год — на юридическом факультете и остальное время — на математическом, по разряду естественных наук. В 1887 году в декабре был исключен с 4-го курса за участие в беспорядках, выслан из Казани в Нижний, где, спустя неделю, попал в тюрьму по обвинению в организации беспорядков, участии в преступном сообществе и сочинении "оды", оскорбляющей очень высокое лицо. Через два с половиною месяца был освобожден за недостаточностью улик с отдачей под надзор на три года и с воспрещением жить во всех университетских городах и крупных центрах. Предоставили выбрать жительство. Избрал за компанию с друзьями Царицын на Волге, где служил смотрителем керосиновой станции общества "Лебедь". Отсюда в начале 1889 года переехал в Астрахань и работал в новой местной газете, "Вестнике", затем в "Листке". Желая сдать окончательный экзамен и получить необходимое для этого свидетельство о благонадежности, при помощи приобретенных в городе знакомств

[1] Козел отпущения *(нем.)*.

зачислился сверхштатным чиновником особых поручений при управляющем калмыцким народом. Но только что это свершилось и меня пропечатали в местных "Губернских ведомостях", как — обыск, арест и привлечение к новому политическому делу (процесс молодых народовольцев Сабунаева). Просидел полгода в тюрьме (казанской) и затем отдан на поруки матери. В Казани был секретарем и ближайшим сотрудником газеты "Волжский вестник", но недолго: в 1892 году, спустя два месяца после женитьбы, был выслан из Казани за фельетон в газете, вызвавший волнения среди студентов, направленные против профессора Осокина, после чего попал в уездный городок Алатырь Симбирской губернии счетоводом на постройку железной дороги. Отсюда перебрался в Самару и одновременно работал в местных газетах и служил в контроле железной дороги. В Алатыре написал первые рассказы, попавшие в толстые журналы: "Ранние всходы" — в "Мир Божий" и "Бродячий мальчик" и "Гаудеамус" — в "Русское богатство". В 1895 году переехал в Минск, где, продолжая сотрудничество в журналах, служил секретарем в контроле Либаво-Роменской железной дороги. К этому времени относится мое сотрудничество в журнале "Жизнь", где кроме рассказов я писал ежемесячные фельетоны — "Провинциальные картинки" ("Чужестранцы", "Инвалиды"). В 1898 году появилась первая книжка моих рассказов в издании Чарушникова и Дороватовского. В Минске я уже числился на государственной службе, получил чин губернского секретаря и орден Станислава 3-й ст. Это дало мне смелость бросить службу и перебраться в Петербург, чтобы плотнее примкнуть к литературе вообще, к журналу "Жизнь" в особенности, что я и исполнил в 1902 году. Не прошло три недели — и я попал в историю на Казанской площади, где били не только студентов, но и литераторов (Н. Ф. Анненский), участвовал в составлении воззвания литераторов к обществу всех стран и за это был снова выслан из Питера, оставшись при Станиславе 3-й степени с грамотой "Нашему кавалеру" и со званием старшего таксатора лесного департамента, куда я причислился для более основательной крепости в столице. С тех пор ни чинов, ни орденов не имел и, проживая сперва в Ярославле, затем в Нижнем, служил ревизором в обществе "Надежда" и сотрудничал в толстых журналах и газетах. В 1904 году окончательно бросил всякую службу и занялся исключительно литературным трудом. В том же году перебрался в Москву и вскоре после 17 октября 1905 года и дарования всех свобод попал в Таганскую тюрьму по обвинению в принадлежности к Крестьянскому союзу, около которого терся тогда, но в котором непосредственного участия не принимал. Спустя три недели недоразумение разъяснилось, и меня выпустили. Но черносотенцы приговорили меня к смерти и сделали однажды попытку привести приговор в исполнение. После этого я, по настоянию родных, бежал в Питер, где до сей поры благополучно пребываю.

О первых литературных шагах, литературных встречах — в моих юбилейных заметках и статьях, а также в изданном Ф. Ф. Фидлером сборнике "Первые шаги". К этому остается только добавить о театре. Начал писать пьесы после того, как впервые побывал в Художественном театре на "Дяде Ване". В рождественском номере "Театр и искусство" года три тому назад была моя статья "Как я сделался драматургом".

1913

II

В посылаемых при сем номерах журналов: "Наш журнал" и "Солнце России" вы найдете мои личные воспоминания о начале моей литературной деятельности. Добавлением к сему может быть статейка в изданной Ф. Ф. Фидлером книге "Первые шаги". В названных заметках имеется и краткая биография.

Мои первые рассказы в толстых журналах появились в 1893 году сразу в двух: "Русском богатстве" и "Мире Божьем" — "Гаудеамус игитур" и "Ранние всходы". Покойные Н. К. Михайловский и А. А. Давыдова прислали мне теплые письма и пригласили быть сотрудником. Скитаясь после изгнания из университета (в 1887 году) по провинции, главным образом в Поволжье, я работал в газетах и продолжал писать в журналах, выше названных. В 1894 году в Самаре сгруппировался кружок новых интеллигентских "сектантов" — марксистов около газеты "Самарский вестник" и началась диффузия двух сред: народнической и марксистской: начался мой душевный перелом, последствием которого явилось мое сотрудничество в журнале "Новое

слово" — где в 1897 году появилась моя повесть "Инвалиды", повлекшая за собой резкий разрыв с "Русским богатством" и свирепое нападение народнической критики (прилагаю два уцелевших у меня отзыва Скабичевского и Скрибы). С реформированием журнала "Жизнь" В. А. Поссе я делаюсь его усерднейшим сотрудником и пишу там не только рассказы и повести, но еще и общественные заметки под заглавием "Провинциальные картинки", имевшие огромный успех у читателей (издана отдельной книгой — "Тихий омут"). Моя первая и вторая книги рассказов были изданы Чарушниковым и Дороватовским в 1898 и 1907 годах.

Третий том появился в издании О. Н. Поповой в 1902 году. Отзывов о книгах не хранил и сам не знал, ибо жил все в провинции и не всегда мог знать и отыскать их (помню, что были в "Мире Божьем").

Отдельные рассказы переведены на немецкий, французский, чешский, латышский, еврейский, малорусский, польский языки.

Новое Собрание сочинений теперь печатает "Московское книгоиздательство". Прилагаю список книг. Много выкинув, я теперь сгруппировал свои произведения не по порядку их появления, а по темам.

Детство, рассказы из жизни детей разных слоев общества — книга "Ранние всходы".

Интеллигенция — книга "Чужестранцы".

Молодежь — книга "Цветы воспоминаний".

Провинциальное захолустье — книга "Житье-бытье" и "Студенты приехали".

Погибшие женщины. Книга "Марька из Ям" (написана в 1904 году).

Герои мои разнообразны: дети, студенты, интеллигенты в кавычках, чиновники, попы, мужики, гимназисты и гимназистки, барыни, бабы, солдаты.

Написал много, прочитать не успеете все книги. Но я просил бы вас перечитать типичные рассказы:

"На пороге жизни".

"Чужестранцы".

"Фауст". "На стоянке". "Товарищ". "Сердянская республика". "Соломон и Розалия".

"Цветы воспоминаний".

Романы "Юность" и "Изгнание", представляющие собой две из задуманных трех частей большой трилогии "Жизнь Тарханова".

6 марта 1913

III

В книге Ф. Ф. Фидлера, на которую Е. Н. ссылается во II автобиографической справке, он сообщил о себе следующее.

Родился в Казани в 1864 году, 24 июля. Родословной никогда не интересовался и не знаю, были ли в числе родственников литераторы, или их не было. Не слыхал что-то... Из родителей — мать очень любила книги и читала их запоем. До поступления в гимназию жил по селам и уездным городам, и товарищами детства были крестьянские ребятишки и дети очень бедных людей. Сказки Андерсена и Гримма были любимыми в раннем детстве. Очень любил ходить на рыбную ловлю и на охоту со старшим братом. Эти первые путешествия развивали любовь к природе и давали богатую пищу детской фантазии. Десяти лет влюбился в подругу сестры и начал царапать стихи и резать вензеля на деревьях. С 11 лет жил в Казани, где учился в гимназии и университете, только на рождественские, пасхальные и летние каникулы приезжая домой. В гимназии был надзиратель Н. Н. Шестаков, и ему особенно обязан я любовью к книгам и литературе: он заведовал библиотекой, руководил нашим чтением и все "пустые уроки" читал нам шедевры русских классиков и беседовал с нами о прочитанном. В гимназии тогда даже в старших классах проходили только до Гоголя, а Н. Н. Шестаков читал нам и Пушкина, и Гоголя, и Некрасова, а из иностранной литературы — Шиллера, Гете, Диккенса. В IV классе гимназии мы издавали рукописный журнал "Гимназист", и здесь я писал очерки и сатирические стихи на учителей.

Пушкин, Гоголь, Некрасов, Тургенев — из русских, Гюго и Диккенс — из иностранных писателей были любимыми моими в средних классах гимназии. В старших классах мы уже группировались в "кружки саморазвития" и, подчиняясь революционному духу того времени, читали Михайловского, Шелгунова, Миртова, Чернышевского, Писарева и обязательную, так сказать, для всякого мыслящего гимназиста беллетристику: Омулевского "Шаг за шагом", Мордовцева "Знамения времени", "Что делать?" Чернышевского, "Эмма" Швейцера, "Между молотом и наковальней" Шпильгагена, "Кто виноват?" Герцена и др. Ходившая в то время в изобилии "нелегальщина" уже частенько попадала в наши

"кружки", которые в университете уже формировались постепенно в первые ступени к революционной деятельности, завязывая знакомства с революционерами...

С 1882 года писал тенденциозные стихи под Некрасова и любовные от собственного сердца, но держал их в тайной тетрадке. В 1883 году послал несколько стихотворений в газету "Волжский вестник", но стихи не появлялись, и идти спрашивать о судьбе их было очень стыдно и страшно. Осенью 1885 года, вернувшись с каникул, был поражен вопросом товарища: "Не твои ли стихи напечатаны в "Сборнике волжского вестника"? Покраснел, замер сердцем, отрекся, а затем побежал в публичную библиотеку и раз 20 перечитал свои стихи, находя их прекрасными... Скоро, однако, разочаровался — кто-то мне указал на ошибки против ямба и хорея, и я бросил писать стихи. В 1886 году, 7 января — день, который я считаю, собственно, началом литературной деятельности, — появился в "Волжском вестнике" мой фельетон "Рыжий" (он вошел в "Мою книгу" детских рассказов). Нужда была у меня тогда огромная: я ходил зимою в летнем пальто и в одеяле вместо пледа.

— Пойди за гонораром! — убеждали товарищи.

Долго не решался. Брался за ручку двери в редакции и отходил. Не на что было обедать, — опять пошел.

— Что вам угодно?

— Принес еще рассказ... Один мой рассказ вы напечатали...

— Какой?

— "Рыжий".

— А-а-а! Давайте! "Рыжий" нам понравился... Получите гонорар!

Стою с красным лицом у кассы, не считая кладу в карман гонорар и выбегаю вон...

Получил первый гонорар по 2 коп. за строчку, 14 с чем-то рублей!

С этого дня писательский зуд, с одной стороны, а с другой — крайняя нужда сделали из меня постоянного сотрудника "Волжского вестника" и других поволжских газет. Писал под полным именем и фамилией.

В 1887 году летом был в Екатеринбурге на выставке корреспондентом и познакомился с первым настоящим писателем, С. Кароniным (Н. Е. Петропавловский), с которым потом сошелся очень близко. И как человек и как писатель это был прямо святой подвижник: он внушил мне благоговение к литературе и писателям, ибо тогда, издали, они все мне представлялись именно такими "святыми".

В 1888 году напечатал очерк "Свинья"в гайдебуровских "Книжках недели". В этом году я переехал волею судеб и администрации в Астрахань и здесь удостоился узреть воочию Н. Г. Чернышевского. Он часто заходил в редакцию "Астраханского вестника", где я тогда работал.

— Это вы написали "Свинью"? — спросил он однажды при встрече в редакции.

Я побагровел от смущения и радости, набрал в грудь побольше воздуха и отвечал:

— Я, Николай Гаврилович!..

— Что же, и про свинью надо писать!..

— Плохо, Николай Гаврилович?..

— По-моему, недурно... Про свинью лучше нельзя!.. Пишите, а дарование есть... Темы придут...

Я стоял перед человеком, на которого молился в гимназии, и вы можете себе представить, как оглушила меня радость от этих слов Н. Г.!!

Да простится мне маленькое отступление: не могу не записать небольшой эпизод, случившийся при одной из встреч с Н. Г. Чернышевским. Зашла речь об интеллигенции и народе. Как же не спросить автора "Что делать?" — что делать теперь с народом?.. Не удержался — спросил, и вот что сказал Н. Г. Чернышевский:

— Однажды, когда я жил в Петербурге и тоже очень желал помочь народу, поднимаюсь к себе на квартиру по лестнице, а впереди идет дворник с вязанкою дров за спиной. Вижу я, что дрова, того и гляди, развалятся. Как же не помочь?.. Вот я на ходу и давай поправлять вязанку... Рассыпались дрова-то, а дворник меня стал ругать!..

В 1892 году послал в "Русскую мысль" рассказ из детской жизни "Ранние всходы". Получил от г. Лаврова ответ: "Написано с несомненным дарованием, но мы не можем занимать наших читателей героями такого возраста. Сделайте ваших героев более взрослыми и тогда милости просим!" Этот же рассказ, посланный затем в "Мир Божий", где и был в 1893 году напечатан, был встречен более чем радушно покойной Александрой Аркадьевной Давыдовой, письма которой страшно ободряли меня и окончательно привязали к серьезной работе. В том же году в "Русском богатстве"

появился мой рассказ "В лесу". И с этого времени я окончательно перебрался из провинциальной газетной прессы в толстые журналы. Первые критические отзывы появились в журнальных обозрениях 1893 года. Помню, что очень огорчил меня критик "Недели", где нашла когда-то приют моя "Свинья": критик нашел мои "Ранние всходы" безнравственными!.. Я жил тогда в уездном городишке Алатыре, недавно женился, рассказ посвятил, конечно, жене и вдруг! Мы читали и оба плакали...

IV

Кроме сборника Фидлера, Е. Н. ссылается во второй заметке еще на автобиографические заметки свои в "Нашем журнале" и "Солнце России". В "Солнце России" (1911. № 10) нет почти ничего нового сравнительно с тем, что есть в справках моего архива и в сборнике Фидлера. Но в статейке "Воспоминания" в "Нашем журнале" (1911. № 1) автор сообщает кое-что новое о своем детстве и студенчестве.

"Не помню, как я родился. Однако это случилось 24 июля 1864 года в Казани. Отец мой, безземельный дворянин Симбирской губернии, был молоденьким офицером, при этом еще носил адъютантские аксельбанты и был довольно красив, так что когда он влюбился в девицу Котицкую, она была давно уже влюблена в него, и очень быстро состоялось бракосочетание, повлекшее за собой одиннадцать ребятишек, вторым из которых был ваш покорнейший слуга, Евгений Чириков.

Оставив военную службу, отец поступил в акциз, и началось наше кочевание по разным уездным городам Казанской и Симбирской губерний. Потом он сделался становым приставом, помощником исправника, и это еще более увеличило нашу перекочевку "для пользы службы" по селам и городкам приволжских губерний. Все детство мое прошло в селах и захолустных городках. У отца я был любимым сыном и много и часто разъезжал с ним по деревням и селам "по делам службы". Друзьями моего детства были исключительно крестьянские ребятишки, которые и преподали мне первые уроки равноправия и пренебрежения к узким рамкам сословности; с десяти лет я уже в деревне стал гостем и появлялся только на летних каникулах, на рождественских и пасхальных праздниках: меня отправили в Казань, определили в классическую гимназию и отдали жить "на хлеба". Учился я неровно: то очень хорошо, то не особенно, то получал награды, то "списывал" и переваливал без всяких отличий. В гимназии был надзирателем, покойный уже теперь, Николай Николаевич Шестаков, который заведовал классной библиотекой. Он любил литературу и умел внушать любовь к книге нам, гимназистам, отлично читал вслух и умел передать нам благоговейное отношение к писателям. Под его руководством я "проглотил" много книг и в пятом классе, в преступном сообществе с несколькими товарищами, уже принимал участие в тайном гимназическом журнале, где писал сатиры на учителей и воспевал в стихах и прозе родную Волгу. Когда я был в седьмом классе, на семью обрушилась катастрофа; отец оставил службу и семью, на руках матери осталось пять человек детей, и мне пришлось заботиться не только о самом себе, но и о матери с братьями и сестрой. Мать поступила тапершей в клуб уездного городка на Волге — Сенгилея, а я начал бегать по урокам, собирал пятишницы и посылал подкрепление домой. Через два года я перетащил всю семью в Казань и вступил в отправление родительских обязанностей. Я уже был студентом первого курса на юридическом факультете. Бедность была ужасная: случалось, что на двух братьев были одни только сапоги. Мать и сестра вязали на продажу шапки, я бегал по урокам или сидел над перепиской литографскими чернилами лекций, один брат служил хористом в оперетке, другой готовился на вольноопределяющегося, третий, убитый в прошлую японскую войну, благодаря неусыпным хлопотам матери, попал на дворянскую стипендию в Ярославскую военную школу для исправляющихся, хотя ни в каком исправлении не нуждался. Все это не помешало мне примкнуть к передовому студенчеству и закружиться в разных полулегальных организациях и кружках "саморазвития", заниматься тайным гектографированием и гореть жаждой гражданских подвигов. На первом же курсе я написал такую "Оду", за которую потом пришлось отсиживать в тюремном заведении. В это время я вообще сочинял и выпускал в свет с помощью гектографа "нелегальные произведения". На юридическом не понравилось: много франтов и мало единомышленников. Перешел на математический по разряду естест-

венных наук: здесь, как и на медицинском, всего больше было долговолосых, с дубинками, с пледами на плечах, таинственно-угрюмых, идейных студентов, к которым меня тянуло еще с седьмого класса гимназии. Кстати, изучение химии приближало к цели, ибо давало возможность сделаться со временем Кибальчичем. Естественные науки пришлись по сердцу вообще, а химия сделалась любимой. Только химия отрывала меня от политики. Уже в лаборатории было несколько загадочных взрывов. Перешел на второй курс. "Письма" Миртова были моим Евангелием. Я — уже сознательная личность, несущая на плечах сознание неоплатного долга перед народом. Косвенно, сбоку, через какие-то тайные нити, я уже в связи с группой студенческой "Народной воли". Горю жаждой увидать и сойтись с настоящим живым народовольцем, из тех, карточки которых "совершенно секретно" присылались к отцу, когда он был становым приставом. Внешний вид у меня довольно нелегальный: волосы до плеч, очки, одеяло на плечах вместо пледа, под мышкой всегда книги "социального характера", на студенческих вечеринках я мастер петь нелегальные песни, пытаюсь говорить "возмутительные речи", к танцам питаю презрение, напитан конспиративностью. Среди товарищей пользуюсь большим почетом и популярностью, курсистки говорят со мной только об умных и серьезных делах. Всегда влюблен, но страдаю втайне и отвожу душу на совместном чтении "Писем" Миртова, "Прогресса" Михайловского, Милля с примечаниями Чернышевского, Бокля и пр. Бывало, ноет сердце от невысказанной любви, теряешь нить спора, растворяясь в любимых глазах, а лицо строгое, вдумчивое, полное глубоких мыслей и затаенных дум. Тянуло писать стихи о любви, о луне, о звездах... Их пописывал тайно. Но вот как-то, на рождественских праздниках в 1886 году, возмущенный преимуществами богатых детей, сел и горячо записал... не думая, зачем и для какой цели. Может быть, выйдет нелегальный рассказ. В беллетристике т а м — большой недостаток. Написал про нищего мальчика очень трогательную мелодраматическую историю, с идейными нападками по адресу "сытых". Назвал "Рыжий". Когда перечитывал, проливал слезы. Хорошо... Собственно, ничего нелегального не вышло. Гм... А что, если послать в редакцию местной газеты "Волжский вестник"? Идти самому стыдно, но можно послать по почте... Пошлю. Послал и несколько дней смотрел в публичной библиотеке: не напечатали ли... Нет... Ну, и черт с вами, — издам нелегально, на гектографе... Прошли праздники. В Крещение библиотека была заперта, номера газеты не видал. В понедельник иду в университет, а навстречу — товарищ:

— Это не твой фельетон напечатан в "Волжском вестнике"?

— Как называется?

— "Рыжий".

— А-а, мой...

Скрылся от товарища, купил номер у разносчика, укрылся от людей и не мог начитаться. Раз десять подряд прочитал свое произведение, и все еще оно казалось мне недостаточно старым. Всматривался в заглавие, в подпись: "Е. Ч."! Как настоящий писатель. Неужели это именно я — "Е. Ч."? Странно... В большом возбуждении ходил по комнате, гладил свои волосы и повторял:

— Евгений Чириков...вы Евгений Чириков... Писатель Евгений Чириков.

Ходил мимо редакции, но зайти боялся: словно совершил что-то очень предосудительное... А ведь надо. Надо добыть хотя бы десять, двадцать номеров. У разносчиков уже нет крещенского номера. Наверно, это из-за моего рассказа. Хороший рассказ, черт меня побери. Молодчина, Евгений Чириков...

— Страшно... А впрочем, чего я боюсь?.. Зайду в контору и: — Позвольте десять номеров вчерашнего номера...

Постоял в нерешительности у двери, с замиранием духа прислушался к таинственным звукам за заветной дверью и... отворил... Ничего страшного: стоит конторщик и щелкает на счетах.

— Что вам угодно?

— Десять номеров... с моим фельетоном...

— Десять... С каким?.. Как называется ваш фельетон?

— "Рыжий"...

— "Ах, "Рыжий"... Сейчас... Присядьте.

Из редакции вышел секретарь, В. Н. Поляк.

— Вы — автор "Рыжего"?

— Я.

— Позвольте познакомиться... Александра Петровна, — идите, пришел автор.

Вышла высокая девушка в пенсне. Я — как маков цвет. Не знаю, куда девать глаза, руки, ноги.

— Прекрасно... Вам надо писать... Непременно. Будьте нашим постоянным беллетристом... Николай Павлович, он пришел...

Кто еще, этот он?.. Профессор Н. П. Загоскин...

Не помню, о чем еще говорили, но когда я, попрощавшись, стал пятиться к дверям, Николай Павлович крикнул:

— Выдайте гонорар.

Сперло дух от переживаемого волнения. Стою, сердце колотится, пот катится со лба на щеки.

— Получите. Распишитесь... 14 рублей 70 копеек.

На улице. В кармане бренчит мелочь. Не могу понять, как все это случилось, что теперь делать и куда идти?

— В "Фатерлянд"... Там всегда студенты...

Так началась моя литературная работа двадцать пять лет тому назад..."

Е. Н. ЧИРИКОВ

А. Дермана

I

Начало литературной деятельности Евгения Николаевича Чирикова восходит ко второй половине 80-х годов и протекло в более или менее глухой провинции. Оба эти момента находят отражение в первоначальном творчестве Чирикова: оно почти целиком посвящено изображению русского провинциального человека, и в психологии последнего мы без труда обнаруживаем признаки определенной эпохи, осложняющие (по большей части подчеркивая и усиливая их), так сказать, вневременные черты быта провинциального жителя. Гнетущая реакция 80-х годов была сугубо тяжела и беспросветна в провинции, с ее почти полным отсутствием умственных запросов или возможностей удовлетворения последних, с ее беспорывностью и способностью сносить без протеста всякий ущерб, наносимый правам человека и его личному достоинству, с грубыми и жестокими формами, в какие здесь отливается несправедливость и неблагородство. С особенной наглядностью все темные стороны провинциального быта проявляются на "интеллигенте", у которого в прошлом все-таки есть какая-то, хотя и очень слабая, полоска более разумного, светлого и праведного существования — студенческие годы,мечты юности и молодости, — для которого погружение в тину провинциального прозябания является чем-то вроде измены прошлому, своей чистоте, своему достоинству.

К этому провинциальному человеку (то есть к нему преимущественно) Чириков подошел с определенным мировоззрением, которое, разумеется, помогло ему разобраться в мглистой толще провинциальной психологии и провинциального быта. Его писательские цели — всегда ясны, ибо он изображает не только из художнической потребности, но также и главным образом из чисто публицистических побуждений: обличать зло. Он принадлежит к разряду писателей-популяризаторов, которые заботятся не столько о глубине и законченности своих образов и которых в жизни привлекает не то, что ново и еще не исследовано, но которые стремятся более или менее готовым жизненным обобщениям придать наиболее наглядный и доступный характер. Вот почему Чириков особенно часто останавливается в своих изображениях на фигурах и положениях известных, на мотивах знакомых, на формулах, созданных до него. Его произведения ничего или почти ничего не дадут для познания, но их популяризаторское значение — несомненно.

II

Из таких хорошо знакомых мотивов на первом месте, по уделяемому Чириковым вниманию, надобно поставить мотив засасывающего и обезличивающего влияния провинции. Очень редки произведения Чирикова, где не упоминалось бы о таком влиянии, а ряд рассказов целиком посвящен изображению этого процесса ("Роман в клетке", "Фауст", "В лощине меж гор", "Капитуляция", "Gaudeamus igitur"[1] и т. д.). Схема повествования в них также обычно повторяется: герои представлены с мыслями уже выветрившимися, с чувствами угасшими. В редкие минуты они вспоминают о былых своих увлечениях и юношеских грезах, чаще всего эти воспоминания им подсказывают со стороны либо свежие пришельцы, либо (излюбленный образ у Чири-

[1] "Возрадуемся" *(лат.)*. Старинная студенческая песня.

кова) женщина, в которой еще сохранились искры живого духа, увлеченная в прошлом теми самыми мечтами своего возлюбленного, которые теперь он предал забвению или даже осмеянию...

Чириков предпочитает изображению самого процесса угасания духа — сопоставление двух моментов: воспоминания о прошлом, до начала процесса, с настоящим, когда процесс уже закончен. В прошлом "жизнь казалась такой большой, с беспредельными горизонтами, окутанными манящим сизым туманом, такой интересной своим бесконечным разнообразием и такой загадочной и непонятной; когда казалось, что самое важное и желанное впереди... когда душа смутно тревожилась ожиданием какого-то счастья, быть может, счастья торжествующей любви". Но жизнь не оправдала светлых надежд: "Горизонты кончаются лавкой в доме противоположной стороны и овеяны поэзией поваренной книги... Все живут изо дня в день, скучают, сплетничают, говорят о квартирах и о местах, играют в карты, родят детей и жалуются: мужья на жен, жены на мужей... И никакой торжествующей любви нет, а есть только торжествующая пошлость, подлость и скука... Все, что интересно в жизни, все это уже было тогда, раньше, и тогда было счастье, которое прошло незамеченным и которое дается людям только один раз в жизни и никогда не возвращается"... ("Фауст").

Такова обычно судьба провинциальных интеллигентов. Чаще всего они переносят ее безропотно; если им напоминают про былое, они оправдываются недостатком сил: "я самый обыкновенный человек, мои крылья были теми крыльями, которые временно, во дни юности даются каждому человеку и потом отнимаются... Счастлив тот, кто сумел не отдать этих крыльев... Я не сохранил их, оказался обыкновеннейшим шаблонным человеком". Порою от какого-нибудь толчка они на мгновение оживают, как герой "Фауста", в душе которого любимая опера пробуждает грусть об утраченной чистоте, как врач из рассказа "Gaudeamus igitur", горько плачущий в университетскую годовщину, пробуждающую в нем сознание "полного одиночества и утраты чего-то дорогого, близкого, родного"... Когда враждебная сила берет над ними верх, они жалуются на "проклятую жизнь, заставляющую плясать по своей дудке, делать не то, что хочется и надо, и говорить не так, как думаешь... Необходимо иметь свою собственную дудку, — а ее нет" ("Капитуляция"). И так малопомалу человек из "интеллигента в кавычках", то есть имеющего некоторое общее человеческое достоинство, превращается в "интеллигента без кавычек", в обывателя, достоинство которого измеряется присвоенным ему чином и званием. Попытки протеста против этой гибельной метаморфозы весьма слабы. "Что мы можем? — вопрошает земский врач, еще вчера громивший начальство в товарищеском кругу, а сегодня предавший товарища, за которого обещал стоять горой. — Ничего, ровнешенько ничего. Суждены нам благие порывы, а свершить ничего не дано... А вот выпить можем..." ("В лощине меж гор"). И протесты обыкновенно кончаются водкой и пьяными слезами. Со свойственным Чирикову публицистическим договариванием до конца, он порою наперед заявляет, что постигнет его героев, к какой психологической формации читателю надлежит их отнести. О враче из "Gaudeamus igitur" он пишет: "Это был один из многих "рыцарей на час", любящих помучить себя и других, потерзаться своим несовершенством. Такие типы честных и хороших людей обыкновенно рано или поздно поглощаются окружающей средой, закисают, так сказать, и ассимилируются..."

III

Протесты в подлинном значении этого слова у героев Чирикова редки, однако бывают. Но и эти "лучи света в темном царстве" несут в себе мало бодрости... Вот чиновник ("Калигула"), обремененный нуждами и несчастьями, делает попытку улучшить свое положение, кончающуюся неудачей. Под влиянием отчаяния он вдруг обретает на дне своей забитой чиновничьей души остатки человеческого достоинства, отвечает дерзостью на оскорбительный тон начальства, перестает лебезить и унижаться: "Молчал, молчал, да и будет! Всему бывает конец. Я, братцы, не могу, не могу больше. Горько мне, братцы, и обидно... За человека, братцы, обидно!.." Строптивого протестанта увольняют со службы, и спустя неделю он уже ужасается и не верит, "чтобы все это могло случиться с ним", и наконец путем самых унизительных просьб добивается возврата на службу...

Человек на мгновение поднялся, чтобы еще глубже опуститься на дно.

Вот Марья Ивановна, героиня пьесы того же названия, готовится покинуть дом мужа, где все насквозь пропитано пошлостью и мелочностью. Но в ее протесте далеко не все благополучно: это не столько реакция здорового чувства на окружающую тлетворную среду, сколько увлечение мыслью о сценическом успехе, которому мешает муж, и отчасти просто увлечение мужчиной, заезжим артистом. А кроме того, Марья Ивановна заявляет протест одновременно с тем, как в последний раз опускается занавес, и читатель не уверен в прочности и непоколебимости протеста... Не простая ли это минутная вспышка?..

Вот героиня рассказа "Роман в клетке" стремится вырваться из клетки. Она настойчива и доходит до самопожертвования, не мирясь с засасывающей средой, но как мало активности в ее протесте! Никакой бодрости, ни единой жизнерадостной черты, одно сплошное пассивное мученичество, — вот все, на что она способна.

Крайняя степень протеста, на какую герои Чирикова в исключительных случаях оказываются способны, — это самоубийство. К нему прибегает учитель гимназии (рассказ "В отставку"), идеалист в прошлом (постоянно присутствующий в произведениях Чирикова), но силою деляновской системы обращенный против воли в педагогическую ищейку, принимающую участие в позорных постановлениях гимназического совета, разбивающего жизнь юношам. В конце концов он перешагнул бы через свой позор, но с ним живет брат-гимназист, живой укор и обличение, в критическую минуту бросающий ему в лицо возглас: "Подло!" Мера терпения переполнена. Сначала учитель пишет прошение об отставке, но он чувствует, что заново строить жизнь у него не хватит энергии, и он стреляется. И этот конец крайне характерен для психологии ех-идеалистов Чирикова: на активный протест, немыслимый без энергии, веры в себя и в жизнь, они не способны; опошление или самоуничтожение — вот два полюса, меж которых они фатально обречены метаться. Но опошление — тоже самоуничтожение, только медленное; и герои провинции, по Чирикову, — это какие-то разлагающиеся люди, а самая провинция — огромное кладбище.

IV

Исключенный из университета за беспорядки студент ("На поруках") попадает волею начальства в провинцию. Здесь "все жило своей жизнью и все, чем он жил там, в большом городе, что считал самым важным и значительным в жизни, здесь казалось случайным, мимолетным и неприменимым. Здесь главное — здоровье, и если здоровье в порядке, то задача жизни кажется вполне разрешенной. Остается... успокоиться: ничего не ждать, как ничего не ждут эти поля, это бесстрастное небо, эти неподвижные белые тучки". Беспорывность и враждебное отношение к порыву — характернейшая особенность провинции. С наибольшей рельефностью она выступает в тех случаях, когда кто-нибудь обнаруживает порыв или даже имеет к тому потенциальную возможность: тогда провинция разом атакует опасного человека и вводит его в должные границы. В рассказе "Созрел" этот параллелизм настроений выступает с полной отчетливостью: Егор Подгибалов окончил гимназию и получил аттестат зрелости. Он еще не совершил ничего преступного и недозволенного даже по понятиям провинции, но последняя уже насторожилась. Все, начиная от директора гимназии и кончая родным отцом, видят в нем потенциального бунтовщика и непрерывно твердят один совет: "сторониться всяких идей"... И это вполне естественно: юноша жаждет именно того, что приводит в трепет окружающих, — свободных порывов. Они чувствуют, что он, словно птица, выпущенная из клетки, не может не рваться к свободе, но сами они уже изведали в прошлом последствия порывов, идей, их обратную сторону, — и отсюда их страх и предостережения. Они твердо уверены в том, что и его ждет то самое, к чему их привела жизнь, и потому на эту промежуточную стадию идей, порывов и увлечений смотрят как на болезнь, быть может, и неизбежную, но оттого еще более опасную...

Всякое событие, казалось бы, приносящее с собою нечто своеобразное, провинция стремится, и не без успеха, привести, так сказать, к своему обычному знаменателю: к беспорывности. Университетская годовщина, напоминающая о духе и укладе жизни, враждебной провинции, обращается каким-то чудом в праздник станового Тычкина, почтмейстера Мямлина ("Gaudeamus igitur"). Основывается ли в провинции газе-

та ("Друзья гласности") — тотчас она покрывается налетом пошлости, и уже при самом освящении дела его в приветственных речах обливают целым морем вздорных, ничтожных и пошлых речей, пожеланий и ожиданий, и читатель чувствует, что молодому ростку гласности суждено погибнуть под грубым сапожищем провинциального самодурства и самодовольного невежества. "Студенты приехали" в провинцию и сразу попали в вязкую тину мелких интересов, интриг, сплетен и спустя короткое время из закадычных друзей превратились в кровных врагов чисто провинциального пошиба. В этих глухих местах ничто не свято, никто никого не жалеет, науку и искусство открыто презирают. Героиня рассказа "Испортилась", пытаясь сгладить нетактичную выходку мужа, объясняет гостю-артисту: "Ваня не любит, когда я играю в любительских спектаклях. Он не любит искусства..." — "Искусство! — промычал Иван Степанович. — Ты бы лучше пуговицы к штанам мне пришила". "Детей обижают грубо и безжалостно" ("Лошадка"), голодных обкрадывают не стесняясь ("В лесу"). И только в редких случаях женщины (обычно — молодые жены пожилых мужей) являются в рассказах Чирикова со слабыми искрами чистоты и света, да еще дети, не успевшие захлебнуться в этом страшном человеческом болоте. И Чириков с большой любовью рисует образы детей, и в его творчестве намечается определенный тип ребенка: юного школьника, мало преуспевающего в науках именно по причине живости духа и темперамента, непосредственности натуры, бессознательно противопоставляющей мертвой схоластической учебе упорное отвращение к ней, чинопочитанию и "дисциплине" — детские увлечения, шалости, резкие порывы и фантастические мечты (Гриша в "Иван Мироныче", Ваня — "Во дворе во флигеле" и т. д.).

V

Такова безотрадная картина провинциального быта 80-х годов по Чирикову. В ней схвачен и разработан по преимуществу один из самых болезненных мотивов той угрюмой эпохи, который может быть сформулирован приблизительно так: конфликт совести с бессовестной средой. Это та хорошо знакомая нам формула, глубокой и блестящей разработке которой посвящена добрая половина творчества Чехова и творчество (в целом или частью) многих других наших писателей. Оставляя покуда в стороне вопрос о чисто художественном достоинстве картин провинции у Чирикова, я решаюсь сказать, что безнадежная мрачность их содержания едва ли превзойдена даже Чеховым. У последнего несравненно чаще, чем у Чирикова, люди остро страдают от затягивающей их пошлости, а главное — чеховские пошляки не так безмятежны и счастливы, как чириковские. К чеховским провинциалам не применимо то, что применимо к чириковским: "если здоровье в порядке, то задача жизни кажется вполне разрешенной". У Чирикова, если интеллигентный человек капитулирует перед пошлостью ("Капитуляция"), то он уже успокаивается, умирает духовно; у Чехова он ноет, как от болезни, даже уже будучи побежденным (Чебутыкин, Андрей Прозоров — "Три сестры").

С этим же унынием Чириков подошел к изображению русских провинциальных людей эпохи перелома, следовавшей за 80-ми годами. О причинах, вызвавших перелом в психологии интеллигента, и о самом процессе перелома у Чирикова мы почти ничего не находим, если не считать столь общей в данном случае проблемы совести, разработанной — в применении к определенному историческому моменту — весьма недостаточно. Если герои Чирикова заявляют, что им невмоготу "от зла жить и от неправды кормиться", то, как выше было отмечено, разрешается это по большей части пьяным угаром. Как это свойственно писательской манере Чирикова, он зарисовывает темы уже сложившиеся, а не формирующиеся, и притом не в их индивидуальных, но в групповых особенностях, предпочитая и здесь, как в других случаях, популяризировать, а не познавать. Относящиеся к переходному моменту группировки приблизительно таковы: 1) представители консервативного начала и 2) представители революционного начала. Вторая группа, в свою очередь, подразделяется на две подгруппы: а) "инвалиды", пронесшие микроб революции от 70-х годов к 90-м, и б) "чужестранцы" — представители нового поколения и в идейном и в хронологическом смысле.

В рассказах "Блудный сын", "На поруках" (а также в последних произведениях Чирикова, в романах "Юность" и "Изгна-

ние") разработан старый и постоянно обновляющийся ходом русской жизни мотив столкновения отцов и детей. В рассказе "На поруках" описан участвовавший в университетских беспорядках студент, высланный на родину на поруки родителей. Он любит их, и они горячо любят сына, но между ними нет и тени понимания, и жизнь их превращается в каторгу. Характерно, что сын впадает в уныние почти тотчас по приезде, еще до каких бы то ни было столкновений с родителями, от одного вида косности, от атмосферы беспорывности. "Николай присел к окну и стал смотреть на улицу, — и радость, которая шевельнулась в сердце юноши в тот момент, когда шарабан с грохотом подкатил к родному домику с палисадником, вдруг потускнела, затуманилась и исчезла. И Николаю сделалось скучно. При виде этой улицы со скворечницей, гусями на лужке и свиньей под забором он почувствовал себя одиноким в этих чистеньких, уютных комнатках со "Светом", вязаной скатертью и хлопушкой... Никому здесь не важно и даже не интересно, что делается где-то там, далеко, в больших городах, где жизнь кипит, как вода в котле над огнем, и где казалось, что все, случившееся там за последние месяцы, полно глубокого смысла и значения для всех без исключения людей... Теперь у Николая явилось такое ощущение, словно есть две жизни, совершенно различные, не имеющие между собою ничего общего и обреченные на вечное непонимание и разобщенность: одна там, откуда он приехал, а другая здесь, и та жизнь похожа на прочитанную сказку, а эта — самая настоящая, непреложная и неизменная, как закон природы".

Лейтмотив отцов: "в люди вывести", то есть на дорогу хорошей карьеры, обеспеченности и абсолютного покоя, — все, что этому мешает, то есть святая святых "новых" людей, отцы воспринимают как сумасбродство, капризы и вредное своевольничанье, которое необходимо обуздать. Мостика между этими — не мировоззрениями, а мироощущениями — нет и быть не может, и нормального выхода из создающихся между отцами и детьми конфликтов — также нет. Рассказ "На поруках" кончается самоубийством доведенного до отчаянья студента, и замечательно, что эффект от него противоположен тому, на какой, по-видимому, рассчитывал автор: он приносит "облегчение" читателю, ибо все-таки является хоть кровавым, но исходом из безвыходной трагедии (у Чирикова часто этот переход за черту необходимости ослабляет впечатление).

Исходом менее кровавым, но по существу более глубоким и символическим является уход детей от отцов после безрезультатных попыток к сближению. На этот сюжет написан Чириковым один из лучших его рассказов — "Блудный сын". Автор в высшей степени плодотворно осложнил попытку к сближению разно чувствующих отца и сына усталостью последнего от перенесенных им житейских ударов, невзгод и скитаний по белу свету. В первый день по возвращении в отчий дом блудному сыну "казалось, что вся усталость, скопившаяся за время всей прожитой жизни, теперь уходила куда-то назад и на душе прояснялся покой и мир... Похоже на то, что Григорий действительно причалил к пристани, бросил якорь... Он устал, невыносимо устал жить этой нервной, полной бесчисленных превратностей и терзаний жизнью интеллигентного пролетария, устал от бесполезных, никому не нужных страданий, от лжи и фарисейства, в которых тонет культурный человек, устал от надоевших бесполезных споров, больных самолюбий, взаимных непониманий и оскорблений... А может быть, он ушел теперь и от сознания, страшного сознания своей ненужности, этого итога прожитой жизни... Теперь он никуда не принадлежит, не задается никакими принципиальными планами и задачами жизни... Теперь он просто больной и усталый человек, который хочет покоя и отдыха. Здесь он возьмет клочок земли и будет работать и жить просто, без всяких планов, как живут миллионы людей... Чем гордиться? Как считать себя предназначенным к какой-то особой высокой миссии, если в результате получилась одна усталость и сознание своего бессилия и ненужности? Он будет теперь жить на своем клочке земли и пусть его оставят в покое...".

Казалось бы, все способствует сближению уставшего сына с отцом, стосковавшимся и жаждущим примирения, но оно все-таки не приходит, и спустя короткое время блудный сын опять пускается в скитания по белу свету... В высшей степени знаменательна здесь победа, одержанная Чириковым-художником над Чириковым-публицистом (они далеко не часты): и в этом рассказе, и в других он старательно подчеркивает ненужность и бессилие живых обломков движения 70-х годов, назы-

вая их инвалидами, даже вышучивая их. Жажда покоя — вот все, что ими владеет теперь. Однако у этих бессильных людей, потерпевших столько крушений, хватает силы отказаться от покоя, довольства, уюта и вновь уйти в дальнее плавание по бурному житейскому морю... Что же их толкает и что дает силы на это? Именно то, чего нет у людей косного мироощущения: высокое осознание человеческого достоинства, которым они не могут поступиться. Здесь и заключается корень конфликта отцов и детей. Можно ли говорить о ненужности таких людей, о бесплодности их жизни и страданий в стране, где сознание человеческого достоинства так редко встретишь и где оно так угрожающе быстро иссякает? Не самые ли это нужные люди? И какие же это "инвалиды", если они так свято несут свою человеческую миссию, ни за какие блага мира не продавая свое интеллигентское первородство?

VI

Нельзя, конечно, говорить об инвалидности таких людей, и русская жизнь показала, что они не были инвалидами, но Чириков именно так о них говорит, становясь на явно публицистическую и пристрастную позицию. Он делит людей, не мирящихся с русской действительностью, на две категории: "инвалидов" и "чужестранцев", вышучивая первых и радуясь вторым, не замечая при этом, что для художника они представляют гораздо менее различия, чем сходства, что, независимо от деталей их идеологии, те и другие являются представителями честной свободной мысли.

Образ "инвалида" Крюкова — явно сбивается на сатирическую карикатуру, в которой очень мало художественной и исторической правды; в этом образе мы не находим даже элегического элемента, которого, казалось бы, заслуживает эта печальная донкихотская фигура гибнущего человека, пронесшего через бесчисленные тернии в неприкосновенности убеждения — пусть и наивные и нелепые — от юности до могилы... Все, что было ходячего и поверхностного в публицистической полемике народников с марксистами, использовано автором рассказа для усиления комической стороны Крюкова. Дело доходит даже до того, что Крюков много лет разрабатывает проект устройства "трудовых поселков, куда, по его мнению, надо выселять кулаков, как для охраны целомудрия деревни, так и для нравственного исправления их самих". Комментарии излишни...

Уже много позднее, в "Цветах воспоминаний", Чириков с большой искренностью вздохнул о тех инвалидах, которые в молодости казались ему только смешны и жалки, и помянул эпоху, когда "тургеневские Кукшины уже прошли, а чеховские Львовы еще не народились. Мечта о счастье человечества пережила уже писаревщину и базаровщину и еще не выродилась в сухое сектантство с программами, как жить, чувствовать и говорить. Борьба личного счастья с общественным долгом создавала героев трагедии, а не комедии, и, может быть, никогда еще любовь не была так красива, как в то время"...

Вероятно, в этой ретроспективной лирике есть тот же элемент односторонности, и едва ли указанная борьба и трагедия прекратились или относятся к какой-то одной эпохе, но во всяком случае здесь гораздо больше вдумчивости и правды, чем в "инвалидах".

Изображение "чужестранцев" отличается, разумеется, гораздо большей авторской благосклонностью, но в художественном отношении крайне неудачно. Чужестранцы изображены резко ограниченными от коренного населения, чего, как известно, не было: между революционерами и обывательской толщей всегда существовал контакт, и ведь не с неба сваливались чужестранцы — они формировались тут же, исподволь, но этот процесс у Чирикова не показан. Чириков не принадлежит к улавливателям моментов, и в картине первой стадии революционного брожения 90-х годов он остался верен себе: шел не к познанию и раскрытию едва уловимого, рождающегося на глазах и растущего, но к популяризированию и иллюстрированию уже теоретически объясненного и поименованного.

VII

С наибольшей рельефностью проявилось свойство Чирикова иллюстрировать готовые общественные схемы как раз в эпоху, когда последние сложились вполне прочно и определенно. Усердно следуя в своем творчестве за историческим ходом

русской общественности, Чириков создает ряд так называемых общественных драм ("Евреи", "Мужики", "Дом Кочергиных"), представляющих из себя драматизированную форму общественной хроники революционного периода. В "Евреях" — бездна гуманного чувства, искреннего возмущения несправедливостью, стремления перенестись в чужой психологический мир, но ни одного живого лица, ни одного типа — в истинном значении этого слова, ибо, разумеется, нельзя назвать типами словесные ходячие ярлыки и этикетки политического, социального, национального и возрастного содержания. Все в пьесе произносят лишь те слова, которые с наибольшей ясностью определяют принадлежность говорящего к тому или иному лагерю, и все случайности в пьесе не заключают в себе ничего случайного, а служат лишь ad hoc, для обоснования мнений действующих лиц. Перед зрителем проходят фигуры "сиониста", "социалиста-интеллигента", "социалиста-рабочего", "буржуя", "патриарха" (авторская ремарка: "фигура, напоминающая библейского патриарха"), все они произносят давно и хорошо знакомые речи... Все это было, во время появления пьесы, злобою дня, и понятен шумный успех пьесы, где говорится все время о погромах и финалом которой служит погром, — в стране, по которой только что прокатилась страшная погромная волна. И надобно отдать справедливость этой неудачной пьесе: как орудие пропаганды, она сыграла немалую общественную роль.

Еще слабее в художественном отношении "Мужики" и "Дом Кочергиных", совсем уже примитивные иллюстрации политических схем и кличек. Наперед даны здесь тезисы вроде того, что между народом и интеллигенцией лежит пропасть непонимания, и все персонажи стремятся этот тезис доказать. В "Мужиках" только что приехавший домой студент, едва успев поздороваться с родными, уже спешит навесить на себя столь знакомый всем ярлык: "Дайте мужику порядочный кусок земли — и вы увидите, что он сделается врагом всяких социальных реформ... Возьмите мужика в Швейцарии! Вы умиляетесь его благополучием (никто и не думает умиляться — это очень характерно для шаблона), а мне противно смотреть! Сытое довольство мещанина — и ничего больше". Дело доходит до того, что "полковник" (ремарка: "военная выправка и старых взглядов") даже здоровается с родственниками по кличкам: "А-а! господин анархист приехал!.." "Здравствуй, синий чулок!.." "Имею честь кланяться, народный печальник" и т. д. Надо ли говорить, что в архиретроградном проекте полковника имеется пункт: "овцы вверяются доброму пастырю, а не наемнику-интеллигенту".

В "Доме Кочергиных" все направлено к тому, чтобы дать возможность одному из действующих лиц произнести резюме, в котором все — от злободневной межпартийной полемики и ни одной самостоятельной черты: "Я смотрю на этот старый дом и на этих людей и за ними вижу огромную историческую перспективу... Странная любовь, когда-то горячая и слепая, многолетние скитания, мученичество, надежды и полное непонимание друг друга!.. А в конце концов — избитый, как собака, идеалист-барин, всю жизнь искавший близости, любви и счастья для тех, которые его избили"...

Появление последних пьес совпало с тем моментом русской литературы, когда ясно обозначилось ее стремление эмансипироваться от примитивной тенденциозности, когда относительная свобода печати дала возможность говорить прямо и непосредственно о таких вопросах, которые до того удавалось проводить через цензурный фарватер лишь в беллетристической драпировке. И потому пьесы Чирикова, как "Мужики" и "Дом Кочергиных", потеряли raison d'être[1] даже в качестве орудий популяризации готовых общественных формул: с большим успехом это делала публицистика, — и пьесы эти прошли почти незамеченными.

VIII

Изменившиеся ли цензурные условия, или перемена общественных настроений, с перемещением центра тяжести в сторону индивидуальных вопросов, или, наконец, естественная эволюция писателя обусловили это явление, — одно несомненно: в последние годы Чириков отходит от сюжетов общественных в тесном и традиционно русском значении слова. Его романы "Юность" и "Изгнание" носят характер мемуаров, главное содержание которых — любовь. Сюда же примыкают и "Цветы

[1] Смысл *(фр.)*.

воспоминаний", посвященные изображению по большей части юношеской любви.

Эти произведения, особенно "Юность", имели несомненный успех у читателей, но критика ими мало занималась. И это не случайно... В свои романы Чириков вложил много искренности, теплоты. Вероятно, большинство интеллигентного юношества смотрится в романы Чирикова, как в зеркало, и за это любит их: в них собрано все наиболее обычное и частое в процессе юношеской любви, и даже точнее — обычное не самого процесса, а лишь ходячего представления о нем, то есть в конечном счете — банальное. Однако юный читатель, еще не научившийся отличать банальное от оригинального, со своим стремлением к тому, что наиболее понятно и доступно, находит в романах Чирикова не сентиментальные и сильно растянутые хроники, а трогающие его происшествия, как будто еще вчера с ним же самим приключившиеся. В применении к этим картинам приходится еще раз повторить формулу творчества Чирикова: не познание, а популяризация. Это простирается так далеко, что сам автор предпочитает порой приклеить ярлык к своим героям, подводя их под классические литературные образцы. В "Юности" перед читателем проходят два параллельных романа героя с двумя героинями, из коих одна — воплощенная кротость и скромность, а другая — чувственность и порывистость. И герой "формулирует" эти противоположности: "Чья любовь красивее: Маргариты или Кармен?" И чувствуется, что в этой формуле не итог, а задание, которое автор преднамеренно ставит и разрешает. В продолжении "Юности" — "Изгнании" — появляется третий член формулы, наивная, непосредственная и шаловливая полудевочка, полуженщина... Философия любви в обоих романах очень стара: "Любовь сильнее смерти" ("Fort comme la mort" Мопассана)... Есть в ней великая и непобедимая сила, которая побеждает все доводы разума, сокрушает логику, отбрасывает все препятствия и несет человека, как вихрь — лебединое перышко"...

Манера, в которой написаны романы, — умышленно и неумышленно сентиментальная, и если она законна, как определенный прием, который автор сознательно применяет, то уже во всяком случае безвкусны гиперболы сентиментализма, в которые сам автор склонен верить, и их немало... Герой юности едет на пароходе в Ялту, где его ждет возлюбленная. На море качка, и у героя — морская болезнь. Вдруг раздается возглас: "Ялта! Видно Ялту!.." Эффект этих слов явно сверхъестествен: "Сразу очнулся, и все прошло. А было так скверно, что, желая поскорее умереть, я просил кого-то сбросить меня в море".

Хороши некоторые рассказы из "Цветов воспоминаний", но, к сожалению, здесь несколько раз повторяется один и тот же мотив: внезапно прерванная любовь — и получается монотонность. Характерен для чириковского скептицизма рассказ "Русалка", где изображен юноша, который в театре во время паники, вызванной криком "пожар!", забывает про сидящую рядом с ним любимую девушку и вспоминает про нее, лишь продравшись сквозь толпу вон из театра. Он, конечно, раскаивается, но уже любовь поругана и разбита; эгоизм и трусливость побеждают любовь.

В этих последних произведениях повторяется уже отмеченное нами авторское свойство: женскую любовь, женское чувство и вообще женщину ставить выше мужского и мужчины. Здесь эта тенденция выступает яснее, чем в прежних произведениях Чирикова, ибо вопрос любви здесь поставлен вне быта и социальной борьбы, что имеет место в прежних рассказах. Участвуя больше, чем женщина, в борьбе за существование, мужчина, естественно, грубел быстрее, грубел и в любви. В последних романах проблема любви как бы препарирована, а мужчина по-прежнему остался ниже женщины, стало быть, по Чирикову, это явление природы, а не условий. Впрочем, еще ранее, в рассказах, где героинями являлись проститутки ("Танино счастье", "Именинница"), Чириков рисует женщину самоотверженнее и бескорыстнее в любви, чем мужчину.

IX

Мы проследили главные линии творчества Чирикова (оставив в стороне, во-первых, его "драмы-сказки", столь мало характерные для Чирикова и столь беспомощные со своим примитивным символизмом: "Красные огни", "Легенда старого замка", "Колдунья", "Лесные тайны", и, во-вторых, те рассказы, о которых пришлось бы повторять сказанное, как "Мятежники", "Прогресс", "Хлеб везут" и т. д.). Нам ос-

тается коснуться приемов его творчества с так называемой технической стороны. Кое-что, впрочем, было отмечено в этом направлении попутно с изложением и характеристикой содержания его произведений. Правда, и самое разделение на содержание и форму может быть допущено лишь весьма условно. Эту задачу, однако, несколько облегчает то обстоятельство, что Чириков — насквозь публицистичен, что художественной формой он лишь пользуется, а не подчиняется ей, а потому приемы, к которым он прибегает, — не стихийны (как у всех первоклассных художников), а сознательны, и их можно выделить, — хотя бы самые основные, — сравнительно мало нарушая ткань произведений.

Самые основные или, точнее, самый основной, ибо их можно свести к одному, это — прием сопоставлений, им Чириков пользуется постоянно и весьма широко. Отдельные примеры были выше указаны: любовь к Маргарите и любовь к Кармен, рвущаяся к свету женщина рядом с опошлившимся до мозга костей мужчиной, "чужестранцы" и глубоко ушедшие корнями в землю аборигены, воспоминания об идеальных воздушных замках в прошлом — и разбитое корыто в настоящем, живой, как ртуть, гимназистик Гриша — и его отец, "мертвый" педант Иван Мироныч; социальная антитеза: мальчик Коля — гимназист, закутанный в шубу, — сидит в санях, а на облучке сидит и везет Колю — Колька, в рваном зипуне и в отцовской шапке до плеч. Жена заговаривает об искусстве, а муж предлагает ей пришить пуговицу к его штанам, — и т. д. В этих сопоставлениях Чириков заботится не столько о соответствии их с типами действительности, сколько об их обострении, о доведении жизненных несоответствий до публицистической осязательности, не требующей от читателя работы воображения, но, напротив, подающей ему готовые этические и политические выводы в готовом, разжеванном виде.

Порой Чириков подает такой вывод уже без всяких беллетристических одежд, в форме обычного "нравоучения". В рассказе "Лошадка" все до такой степени ясно, положения и эпизоды до того обычны и каждому известны, что трудно представить себе читателя, который затруднился бы сделать из него очень простое, правильное и банальное заключение, но Чириков все-таки не доверяет читателю и такими словами заканчивает рассказ: "Теперь я уже вырос и не плачу даже в том случае, когда жизнь преподносит мне "лошадку из папье-маше". Но, помня об этой лошадке, я не вожу своих детей на общественные елки, где детское "счастье" определяется всевластною рукою какой-нибудь Марьи Петровны".

Черное и белое Чириков всегда предпочитает неуловимым оттенкам и живой игре света — тени. Вот один из наиболее ярких примеров. Юноша карабкается на забор, чтобы достать сирени для любимой девушки. Он напоролся на гвоздь, поранил себе руку, и девушка вместе с сиренью получает и обагренный его кровью платок, как некий символ самоотверженной любви. "Но вот подлая проза жизни... Она всегда вмешивается в нашу жизнь и обрывает у нас крылья как раз в тот момент, когда мы готовимся взлететь в лазоревую высь далеких небес!.." Первую часть этой трагической формулы мы уже знаем: сирень, кровь; теперь вторая часть: юноша, доставая сирень, изорвал себе штаны, и девушка со смехом убегает от него... ("Сирень").

В этой характерной сценке отразилась и черта уныния в мировоззрении Чирикова, и его склонность к полярным сопоставлениям и, наконец, близко соприкасающийся с этой склонностью элемент комизма, который Чириков вносит в свои произведения почти всегда и который многие принимают за юмор. На самом деле подлинный юмор редко встречается в его творчестве. Юмор — гораздо глубже и тоньше, обращается он чаще всего в сторону умственной плесени. между тем как Чириков обычно вращается в области внешне комических положений или прямых преувеличений. Юноша изодрал штаны — разве это юмор? Старый идеалист пишет явно карикатурный проект о нравственном воспитании кулаков и выселении их из деревни — разве это юмор, а не авторская острота, весьма неудачная? Учитель греческого языка ("Учитель") называет свою кухарку "Омегушкой", а врача — "Еврипидом" — юмор ли это? Подымается занавес, и перед нами гимназистик зубрит: "Много есть имен на "ис" маскулине генерис: Панис, писцис, кринис, финис и т. д. ("На дворе во флигеле"); зрители, разумеется, улыбаются, но и это, конечно, далеко отстоит от юмора... Персонажи Чирикова сплошь да рядом острят, особенно в рассказах, написанных от первого лица, но

и это не юмор... Повторяю, в творчестве Чирикова много комического элемента, подчас грубоватого, подчас живого и заразительного, но — и только.

Одним из частых приемов у Чирикова является попытка пробудить в читателе лирическую грусть, особенно в произведениях мемуарного характера. Воспоминания о прошлом, даже в самой непритязательной форме, уже заключают в себе привкус грусти и оттенок лиризма, и высшего эффекта в этом направлении достигает то произведение, где грусть является сама собою в душе читателя, в результате процесса чистого воспоминания, без указаний и подчеркиваний со стороны автора (классический образец — Пушкин: "Вновь я посетил"). Однако Чириков и здесь все подчеркивает и поминутно подсказывает читателю: обрати внимание на то, на другое: "Ах, как прекрасна была моя святая невеста", "Ах, эти теплые ночи!", "Ах, как дивно пахнет сирень ранним весенним утром, когда тебе всего двадцать лет и когда ты идешь рядом с милой, красивой девушкой" — и т. д. В "Юности", "Изгнании" и "Цветах воспоминаний" возглас "Ах" попадается буквально почти на каждой странице, а то и по два раза на одной и действует весьма расхолаживающе на читателя: автор все время как бы напоминает читателю, что ему должно быть грустно, что ему надлежит умиляться и т. п. Нарушение чувства меры и в этом приеме, как и в других, дает результаты, обратные тем, каких добивается автор.

ПИОНЕРЫ МАРКСИЗМА

В. Базарова

I

Марксизм, как особое мировоззрение, зародился в России в 80-х годах прошлого века. Правда, уже в 70-х годах Маркс пользовался у нас значительной популярностью: по свидетельству Г. В. Плеханова, в России его читали больше, чем в какой-либо другой европейской стране того времени, за исключением Германии. И однако, это не отражалось сколько-нибудь заметно на воззрениях, господствовавших среди тогдашней русской интеллигенции. Маркса ценили, изумлялись глубине и остроте его мысли, преклонялись перед его всеобъемлющей эрудицией, но вместе с тем находили, что для решения тех "проклятых вопросов" русской действительности, которые волновали передовых представителей нашего общества, Маркс не многое может дать. Маркс представлялся гениальным теоретиком социального развития по западноевропейскому типу; но, согласно глубокому убеждению передовых семидесятников, которые, несмотря на большое разнообразие в оттенках теоретических взглядов и практических программ, объединялись под общим народническим знаменем, России предначертан особый путь развития, существенно отличный от западного. Все представители тогдашнего народничества верили, что Россия в состоянии миновать капиталистическую фазу эволюции и перейти прямо к высшей форме общественного устройства, опираясь на те социалистические инстинкты и традиции, которые хранятся в народе, в крестьянской массе, унаследовавшей свою поземельную общину от эпохи первобытного коммунизма. При такой постановке социального вопроса Маркс интересен был главным образом как "критик", в публицистическом смысле этого слова: он беспощадно разоблачал все язвы капитализма, он ярко и выпукло изображал все противоречия, все ужасы социального строя передовых европейских стран и таким образом усиливал тот спасительный страх, который должен был удержать наше счастливо-отсталое отечество от слепого подражания западноевропейским образцам. И только значительно позднее, когда тяжелые уроки жизни пробили глубокую брешь в этой концепции старого народничества, мог возникнуть у нас более глубокий интерес к учению Маркса, могла явиться почва для усвоения не одних только обличительных, но и созидательных, положительных сторон его мировоззрения.

Напомним вкратце этапы, пройденные народничеством в 70-х и 80-х годах. Первоначально, в эпоху твердой, еще ничем не поколебленной веры, практическая работа

деятелей этого направления выливалась в форму так называемого "хождения в народ". Очень различны были взгляды отдельных народнических групп на то, как надо воздействовать на народ, но почти не существовало разногласий относительно того, что должно получиться в результате целесообразного воздействия на него. Все полагали, что, коль скоро удастся разбудить дремлющее сознание народа, сделать зрячими его слепые коммунистические инстинкты и традиции, народ, опираясь на свои исконные общинные порядки, немедленно же приступит к коренному переустройству нашей общественности и создаст новый социальный строй, полный такой совершенной гармонии, о какой не смеют и мечтать представители изуродованного капитализмом Запада.

Недолго продолжалось хождение в народ, одушевляемое этою верою. Оно быстро потерпело крушение, разбившись о двоякого рода препятствия. С одной стороны, пропагандисты и агитаторы социального переворота не встретили в крестьянской массе сколько-нибудь живого отклика, не возбудили в ней даже простого интереса к своей проповеди; с другой стороны, они возбудили слишком живой интерес в органах административного надзора, навлекли на себя самые ожесточенные преследования, сделавшие их дальнейшее пребывание в деревне совершенно невозможным. Озлобленные репрессиями, приписывая им, и только им, все свои неудачи, народники начинают все больше и больше склоняться к мысли, что деятельность в деревне надо пока отложить и сосредоточить все силы на борьбе с мешающим ей политическим строем. Народническая партия с ее двойным девизом "Земля и воля" раскалывается на две части: меньшинство, оставшееся верным первой половине девиза, — "земле", обособляется под новым названием "черного передельцев"; большинство сохраняет одну только вторую половину девиза и, именовав себя партией "Народной воли", превращается в организацию заговорщиков, поставивших своей целью вызвать политический переворот, опираясь главным образом на силы революционно настроенной интеллигенции.

Положение чернопередельцев, которые, расходясь с народовольцами по существу и считая их программу утопичной, не были, однако, в силах противопоставить этой программе какую-либо иную систему практической деятельности, становилось все более и более безнадежным. Им оставалось или вовсе уйти из рядов воинствующей демократии, сложить на груди ненужные руки, или произвести коренной пересмотр своих взглядов, по-новому оценить совершающуюся в России общественную эволюцию и попытаться найти иные точки опоры для своей пропаганды.

Такой пересмотр и был действительно выполнен. В начале 80-х годов, когда народничество достигло высшей точки своего подъема, несколько лиц, принадлежавших ранее к народническому меньшинству, основали группу "Освобождение труда", которая поставила своей задачей переоценку нашей общественной мысли и жизни с точки зрения нового для России, но уже пользовавшегося широкой популярностью в Европе марксизма.

В 1884 году, когда партия "Народной воли", уже надломленная фактически, все еще имела громадный авторитет в кругах радикальной интеллигенции, выходит в свет книга "Наши разногласия", написанная основателем группы "Освобождение труда" Г. В. Плехановым. Полемизируя с Л. Тихомировым, бывшим в то время одним из самых видных публицистов народовольчества, Плеханов излагает здесь основы учения Маркса и те выводы, которые, исходя из него, должен сделать социалист в применении к России. Мы не ошибемся, если скажем, что в истории русского марксизма "Наши разногласия" сыграли такую же почетную роль, как знаменитый "Анти-Дюринг" Энгельса в истории марксизма европейского. Плеханову удалось набросать здесь сжатую, но принципиально исчерпывающую программу литературной деятельности русского марксизма на целых два десятилетия; просматривая марксистскую печать 90-х годов — периода наивысшего идейного расцвета русского марксизма, наиболее полного господства его над умами интеллигенции, — мы едва ли встретим там хоть одну существенную мысль, хоть одно теоретически важное положение, которые не были бы, по крайней мере, намечены в "Наших разногласиях".

На этом замечательном произведении крупнейшего из русских теоретиков марксизма мы и остановимся прежде всего.

Разнообразнейшие вопросы социальной теории и практики, затронутые в "Наших разногласиях", могут быть разбиты на три большие рубрики: 1) анализ и оценка об-

щественно-политического развития современной Европы, 2) анализ и оценка общественно-политических отношений современной России, 3) общие теоретические и методологические основы, необходимые для того, чтобы успешно разобраться в вопросах первой и второй категорий.

Считая, подобно славянофилам, русский общественный строй по самому типу его развития существенно отличным от западноевропейского, народники, в противоположность славянофилам, не относились с огульным отрицанием к культуре Запада. Они готовы были признать, что европейская буржуазия наряду с огромным вредом внесла в историю и много положительного, вызвав к жизни целый ряд технических усовершенствований и чрезвычайно повысив производительность хозяйственного труда. Они соглашались и с тем, что европейский капитализм не является сплошным и безысходным бедствием, симптомом "гниения" Запада, ибо он неизбежно сплачивает рабочие массы, толкая их на борьбу против всяческих форм экономического угнетения, и, таким образом, как гласила передовая статья одного из номеров народовольческой газеты "Вперед", "самое развитие капиталистического строя должно вызвать и подготовить переворот, который унесет этот строй". Народники настаивали лишь на том, что эти хорошие, положительные стороны капитализма могут быть с таким же и даже еще большим успехом осуществлены и при ином, некапиталистическом типе развития. Взгляд этот получил систематическую разработку лишь через 15—20 лет после рассматриваемого периода в трудах В. Чернова, который пытался даже формулировать исторический закон убывания положительных сторон капитализма в зависимости от времени вступления данного народа на путь капиталистического развития. В ту эпоху, когда писались "Наши разногласия", такой систематизации еще не существовало, но идея, легшая в ее основу, была уже одним из лейтмотивов народнической и, в частности, народовольческой литературы. Если на темном фоне европейского капитализма народничество и усматривало некоторые светлые точки, то русскому капитализму было отказано даже в этой ничтожной милости; он без малейшего снисхождения закрашивался в сплошной черный цвет. Полемизируя с народничеством 80-х годов, Плеханов не довольствуется опровержением этого вывода, — жало его критики направлено против самого принципа, на котором базируют подобного рода оценки. Здесь сказывается, по мнению автора "Наших разногласий", своего рода эклектизм, который во всем видит хорошую и дурную стороны, одобряет первую, осуждает вторую и грешит лишь тем, что не видит никакой органической связи между "светлыми" и "затемняющими" чертами данной исторической эпохи. Капитализм мог бы сказать, таким образом, критикам словами Фейербаха: "Ты осуждаешь мои недостатки, но знай, что ими обусловливаются мои достоинства"[1]. Признание "органической связи" между "недостатками" и "достоинствами" капитализма и составляет характерную особенность марксистской точки зрения, точки зрения диалектической, которая одинаково противоположна и отвлеченному отрицанию капитализма народниками во имя его недостатков, и не менее отвлеченному признанию его буржуазными апологетами во имя его достоинств. "Капитализм, наряду с механическим сплачиванием рабочих, развивает среди них конкуренцию, подрывающую их нравственное единство", — пишет народоволец Л. Тихомиров, зачисляя капитализму в актив "сплачивание", в пассив — разрушение нравственного единства. Конкуренция приносит рабочим несомненный вред, она подрывает их материальное благосостояние и в отдельных случаях действительно вносит в их ряды распри, взаимное недоверие и озлобление. Но, только пройдя через бедствия капиталистической конкуренции, преодолев их нравственно разлагающее влияние и закалившись в их горниле, рабочий класс в состоянии возвыситься до того всемирного единства "пролетариев всех стран", без которого немыслим социализм[2]. Индивидуальное присвоение владельцем средств производства продуктов общественного труда есть одно из ужаснейших, чреватых неисчислимыми бедствиями противоречий капитализма. И народники противопоставляют ему, как нечто принципиально высшее, хозяйственный строй русской деревни, где средства, а следовательно, и продукты труда принадлежат самому трудящемуся. При этом забывают, что только указанное капиталистическое противоречие подготовляет материальные

[1] Наши разногласия. Изд. Новый мир: 1906.
[2] Там же. С. 94—95.

и идеологические предпосылки той широкой общественной организации производства, которые в состоянии включить в себя весь технический прогресс капитализма, совершенно несовместимый с изолированными хозяйствами отдельных крестьянских семей или общин[1]. То же самое относится и ко всем другим недостаткам и противоречиям капитализма: различная оценка их со стороны народников и марксистов зависит не от каких-либо случайных причин вроде недостаточной осведомленности тех или других влиятельных теоретиков, а от коренного расхождения в самих предпосылках теоретизирования, в самой точке зрения — отвлеченной и абсолютной, "метафизической", — в одном случае, конкретно-исторической или "диалектической" — в другом.

Столь же глубокое расхождение и по тем же самым причинам обнаружилось между группой "Освобождение труда" и народовольцами в оценке общественных отношений современной России. Один из виднейших теоретиков народничества, В. В., провозглашал русский капитализм мертворожденным детищем правительственной политики. Для расцвета капитализма, гласит теория В. В., необходимо обилие свободных рынков; между тем в России капитализм возник в эпоху, когда мировой рынок уже поделили между собой страны, ранее нас вступившие на путь капиталистического развития; с могучей индустрией этих стран совершенно не в состоянии конкурировать наш хилый капитализм, который давно бы уже погиб, если бы правительство не поддерживало его искусственными мерами покровительственной политики. Но даже и правительственные заботы не могут сообщить нашей капиталистической промышленности сколько-нибудь интенсивного развития: число рабочих, занятых в крупной промышленности, у нас не только абсолютно ничтожно, но и относительно, по сравнению со всей массой народа, из года в год падает, так как прирост промышленного пролетариата ниже, чем естественный прирост населения.

В. В. возлагал свои надежды на то, что правительство поймет наконец свою ошибку, откажется от бесплодных попыток поддерживать нежизнеспособный на нашей почве капитализм и откроет эру реформ в духе укрепления народного производства. Революционные народники, принимая тезис В. В., делали из него совершенно иные выводы. Не веру в правительство, а веру в себя, в осуществимость своей социально-революционной миссии укрепляла в них эта теория. Они рассуждали так: на Западе, где буржуазия пустила глубокие корни, созданная ею и опирающаяся на нее государственная власть также представляет крупную силу, с которой в состоянии бороться лишь могучее народное движение. У нас же, наоборот, буржуазия держится за правительство, которое, в свою очередь, не имеет никакой опоры в существующих хозяйственных отношениях и есть всецело пережиток прошлого. На этом основывалась уверенность, что немногочисленная, но хорошо организованная группа революционеров может осуществить политический переворот, и что после такого переворота русский капитализм рассеется, как дым, и не поставит никаких препятствий быстрому преобразованию России в духе тех социалистических начал, которые заложены в общинном землевладении и мелком кустарном производстве.

"Наши разногласия" дают сжатую, но исчерпывающую по существу и блестяще выполненную критику всего этого комплекса идей, столь характерных для тогдашнего народничества. Обнаружив полную недостоверность статистических данных, с которыми оперировал В. В., Плеханов вскрывает затем неправильность приемов, употребляемых этим автором, и показывает, что даже на основании тех же самых, заведомо приуменьшенных, официальных сведений действительный прирост промышленного пролетариата должен быть определен значительно выше того уровня, который мог бы оправдать оптимистическое убеждение в неспособности русского капитализма к развитию. Переходя к вопросу об отсутствии у русского капитализма рынков, Плеханов отмечает, что и тут мы имеем дело с одним из тех диалектических противоречий капитализма, подлинный смысл которых не уловим для отвлеченно-рассудочного мышления. Капитализм не может существовать, не имея сбыта для производимых им товаров, — это бесспорно. Но, с другой стороны, не менее бесспорно и то, что решительно во всех странах капитализм в момент своего возникновения не имел перед собой готового рынка, ибо докапиталистические способы хозяйства не знали этой экономической категории. Противоречие

[1] Наши разногласия. С. 227.

разрешается тем, что самим процессом своего развития капитализм создает для себя рынок. "Переход всякой страны от натурального хозяйства к денежному необходимо сопровождается огромным расширением ее внутреннего рынка, и, без сомнения, этот рынок всецело достанется у нас нашей буржуазии. Но это еще не все. Предусмотрительный капиталист предвидит уже его переполнение и спешит приобрести рынки внешние... Ошибочно было бы думать, что страны, ранее других выступившие на путь капитализма, имеют или могут навсегда сохранить монополию наиболее дешевого провоза, наименее дорогого производства и наилучшего качества товаров... Правда, современные производительные силы далеко опережают в своем росте возможность расширения сбыта, международный рынок близится к окончательному переполнению, периодические кризисы стремятся перейти в один сплошной хронический кризис"[1]. Но, пока еще этого не случилось, ничто не мешает России отвоевать себе место на международном рынке, как в свое время Франция отвоевала себе место у Англии, Германия — у Франции и т. п. Таким образом, и в этом отношении Россия не представляет собой ничего принципиально отличного от других стран в соответственный период их развития.

С особенным вниманием останавливается автор "Наших разногласий" на тех хозяйственных особенностях России, которые, по мнению народников, гарантируют нам отличный от европейского типа развития, непосредственный переход от натурального хозяйства к социализму. На первый план выступает здесь общинное землевладение. Подходя к этой твердыне народного производства, возбуждавшей в семидесятниках такие радужные надежды, Плеханов отмечает прежде всего, что "сущность дела заключается не в юридических нормах, а в экономических фактах. Факты же эти показывают, что во многих и многих местностях община настолько искажена неблагоприятными ей влияниями, что из средства защиты производителей против капиталистической эксплуатации она превращается в могучее орудие этой последней"[2]. В самом деле, как свидетельствуют статистические данные и многочисленные наблюдения, собранные в народнической литературе того времени, многие сельские общины уже в 80-х годах расслоились на "умственных хозяйственных мужичков", прибравших к своим рукам всю мирскую землю, и мирских париев, которые, по выражению одного из персонажей Златовратского, "Христом Богом просят", чтобы их развязали с землей[3]. И своеобразие русского общинного землевладения сказывается лишь в том, что бесхозяйственные парии, вместо того чтобы получать аренду за сданную надельную землю, вынуждены нередко еще сами приплачивать хозяйственным мужичкам, любезно соглашающимся освободить их от земельной тяготы. Этот на первый взгляд парадоксальный факт объясняется крайним несоответствием между доходностью крестьянской земли и лежащими на ней платежами: как показывают данные, охватывающие 37 губерний Европейской России, бывшие государственные крестьяне отдают государству без малого 93% чистого дохода, даваемого землей, а бывшие помещичьи — даже 192%, то есть почти вдвое больше суммы чистого дохода[4]. Между тем этот непомерный фискальный гнет является одним из важнейших факторов сохранения общинных устоев. Переделы, в которых выражается единственная действительно уравнительная тенденция русской общины, часты там, где подати особенно сильно превышают доходность земли; наоборот, там, где доходность земли превышает лежащие на ней платежи, где, следовательно, развитие народного производства находится, по-видимому, в исключительно благоприятных условиях, переделы становятся все реже и реже и обнаруживают стремление прекратиться вовсе. Но "удлинение сроков переделов, явившееся как результат неравенства между общинниками, ведет лишь к усилению неравенства и окончательному подрыву сельской общины"[5]. Особенно могучее разлагающее влияние на общину оказывает власть денег, которая неудержимо укрепляется в деревне благодаря тем же фискальным требованиям и в первую голову благодаря выкупной операции. "Выкупная операция приводит крестьянский мир к противоречию, разрешимому лишь посредством окончательного разрушения общины. В силу привычки,

[1] Наши разногласия. С. 153—155.
[2] Там же. С. 159—160.
[3] Наши разногласия. С. 167.
[4] Там же. С. 167—170.
[5] Там же. С. 183.

предания, а частью и сознательного убеждения он стремится сохранить старый коллективный принцип владения землей, после того как способ приобретения этой земли стал всецело основываться на новом, денежном индивидуалистическом принципе"[1].

С неменьшей убедительностью удалось Плеханову показать ненадежность другого устоя народного производства — русского кустарничества. Сама народническая литература изобиловала фактами, свидетельствующими о глубокой экономической дифференциации кустарей, о полной фиктивности их связей с землей, о том, наконец, что кустари в огромном своем большинстве уже превратились в рабочих так называемой домашней системы капиталистического производства. Плеханову оставалось лишь поставить точки над i. "Если после всего сказанного, — заключает он свой анализ, — мы еще раз спросим себя, пройдет ли Россия через школу капитализма, то, не колеблясь, можем ответить новым вопросом — почему бы ей не окончить той школы, в которую она уже поступила?"[2]. Капитализм — не перспектива, грозящая России в более или менее отдаленном будущем, а несомненный факт текущей русской действительности.

И, как мы видим, факт этот был установлен Плехановым не на основании каких-либо новых, дотоле никому не известных данных, а исключительно на основании того материала, с которым оперировали популярные народнические писатели 70-х и 80-х годов: В. В., Николай — он, Пругавин и др. В настоящее время, когда наличность капитализма в России стала трюизмом, даже неблагосклонный к марксистам читатель вынужден будет признать, что многие выводы "Наших разногласий" совершенно бесспорны, а общая картина экономического развития тогдашней России нарисована автором этой книги гораздо правильнее, чем его противниками. И однако, для своего времени идеи Плеханова были настолько новы, настолько непривычны, так резко расходились с установившимися среди русской интеллигенции взглядами, что не имели почти никакого непосредственного успеха. Не только старые народники, духовно сложившиеся в 70-х годах, оставались непоколебимыми, но и радикальная молодежь, вступившая на арену сознательной общественной деятельности во второй половине 80-х годов, долгое время сторонилась пропаганды группы "Освобождение труда", инстинктивно ухватываясь за народовольческое знамя. И потребовалось целое десятилетие для того, чтобы подготовить русскую интеллигенцию к восприятию истин, казалось бы, столь очевидных, столь бьющих в глаза. В чем же тут дело? Было бы наивно приписывать эту невосприимчивость интеллигенции ее невежеству или ее неспособности к логическому мышлению. Не в разуме, а в чувстве лежала причина интересующего нас явления, не в понимании, а в мировоззрении, дающем тот основной фон, который служит предпосылкой всякого понимания в социальной области. В качестве главного источника "Наших разногласий" опять и опять встает перед нами та противоположность между метафизической и диалектической точками зрения, которую мы уже не раз отмечали выше. "Здесь-то, на отношении к этому процессу коренной переделки наших деревенских "устоев", — пишет Г. В. Плеханов, — и выясняется все бессилие того миросозерцания, которое Маркс и Энгельс заклеймили названием метафизического. Для метафизика вещи и их умственные образы, т. е. понятия, суть отдельные, неизменные, застывшие, раз навсегда данные предметы, подлежащие исследованию один после другого и один независимо от другого. Он мыслит законченными, непосредственными противоположениями; речь его состоит из: да-да, нет-нет, что сверх того, то от лукавого. Для него вещь существует или не существует, для него предмет не может быть самим собою и одновременно быть чем-нибудь другим". Именно таковы миросозерцание и приемы мысли г. Тихомирова. Для него "народ" есть застывшее, неизменное, раз навсегда данное понятие; для него община "существует или не существует"; для него крестьянин-общинник "не может быть самим собою и одновременно быть чем-нибудь другим", то есть, в данном случае, представителем принципа индивидуализма, невольным, но зато и неудержимым разрушителем общины. Г. Тихомиров "мыслит законченными противоположениями"; ему непонятно, как можно признавать полезное действие капитализма и в то же время организовать рабочих для борьбы с ним; как можно отстаивать принцип коллективизма и в то же время видеть

[1] Наши разногласия. С. 195.
[2] Там же. С. 203.

торжество прогресса в разложении одного из конкретных проявлений этого принципа"[1].

Плеханов характеризует здесь диалектику преимущественно как особый способ понимания, как определенный метод научного исследования. И таково, действительно, обычное среди марксистов определение диалектики: диалектика есть метод, требующий, чтобы предметы исследования рассматривались не как изолированные и законченные вещи, а в неразрывной связи друг с другом и в процессе становления. Не трудно, однако, заметить, что это определение отнюдь еще не исчерпывает собой характерных особенностей марксистской диалектики. Ведь совершенно так же, то есть в общей связи и в процессе развития, рассматривают вещи и буржуазные эволюционисты. Чтобы отмежеваться от этих последних, марксисты обыкновенно прибавляют, что диалектика в отличие от эволюции допускает не только медленное развитие, но и революционные скачки, катастрофы, возникающие как результат перехода непрерывных количественных изменений в качественные различия. На это им совершенно основательно возражают, что отрицание резких качественных перемен диктуется скорее личными симпатиями большинства эволюционистов, нежели объективной логикой их теории, что существуют отдельные эволюционисты, которые, нимало не поступаясь основами своей теории и отнюдь не становясь диалектиками, признают скачки и перерывы в развитии. Уже из цитированной выше тирады Плеханова, направленной против Льва Тихомирова, видно, что диалектическое отношение к действительности — по крайней мере, к действительности социально-исторической — не исчерпывается теми или другими приемами теоретизирования, но предполагает наряду с этим наличность особого душевного строя, особого внутреннего восприятия окружающего мира. Ведь когда Плеханов говорит, например, о том, что можно "признавать" полезное действие капитализма и "организовать" рабочих для борьбы с ним, то дело идет здесь не о диалектическом построении разума, а о диалектической настроенности воли, об определенном синтезе противоречивых на первый взгляд чувств, желаний и связанных с ними действий. Для социалиста-метафизика, если он пришел к убеждению в неотвратимости капитализма, этот последний является лишь печальной исторической необходимостью, которую волей-неволей приходится претерпеть, в лучшем случае позаимствовать у своего врага кое-какие полезные приобретения. С точки зрения социалиста-диалектика капитализм есть не только внешняя, но и внутренняя необходимость истории, необходимый момент в развитии человечества к социализму. Только совершенное торжество индивидуализма, до конца осуществившего все скрытые в нем возможности, в состоянии подготовить всю полноту духовных и материальных богатств грядущей социалистической культуры. Не отметать буржуазную культуру должен рабочий класс и не брать у нее отдельные полезные уроки, а воспринять ее всю целиком, как неразрывное органическое целое, пройти ее до конца и претворить в высшем синтезе. Лишь тогда он реально и положительно, а не путем одного отвлеченного отрицания "преодолеет" своего исторического врага, победит его не только внешне, но и внутренне, диалектически "снимет" противоречия современного общества, то есть уничтожит их как противоречия, сохранив как моменты новой гармонии.

Только к таким историческим движениям, только к таким внутренне необходимым моментам исторического прогресса и относится знаменитая фраза автора диалектики Гегеля: "Все действительное — разумно". Положение это, говорит Плеханов в одной из самых глубоких и блестящих своих статей[2], было принято иными за философское выражение самого упрямого консерватизма. Вообще говоря, это была ошибка. По логике Гегеля, далеко не все существующее было действительным. Действительное выше просто существующего ("die Wirklichkeit steht hoher als die Existenz"). Случайное существование не есть действительное существование. Действительное необходимо: "действительность развертывается, как необходимость". Под необходимостью же Гегель разумел отнюдь не всякую вообще причинную зависимость. "Понимаемая таким вульгарным и поверхностным образом необходимость есть лишь обратная сторона случайности. У Гегеля она имела другое значение. Когда

[1] Наши разногласия. С. 199—200.

[2] "Белинский и разумная действительность". См. сб. статей "За 20 лет". Спб., 1905.

он говорил, что данное общественное явление необходимо, это значило, что оно подготовлено внутренним развитием той страны, в которой совершается... Да и это еще не все. По смыслу его философии, всякое явление в процессе своего развития само из себя создает те силы, которые его отрицают". Поэтому понять процесс нарождения элементов, отрицающих данный общественный порядок, значит понять также и процесс отмирания старого порядка[1].

Гегелевская философия вошла в состав марксистской теории в существенно измененном виде: из идеалистической она превратилась в материалистическую, из учения о саморазвитии мирового духа — в учение о борьбе общественных классов за свои материальные интересы, определяемые уровнем развития производительных сил общества. Большинство теоретиков марксизма — не только у нас, но и за границей — склоняется к мысли, что при таком превращении учение Гегеля как "философия", как миросозерцание исчезает бесследно, завещав своим материалистическим наследникам лишь некоторые методологические приемы. Г. В. Плеханов понимает связь между марксизмом и гегельянством гораздо глубже. Для него, как и для Гегеля, вопросы методологии неотделимы от основ миросозерцания; теория познания, как дисциплина, независимая от онтологии, то есть от философии бытия, не существует; "дух" гегельянства, "материализованный" в марксизме, приобретает здесь плоть и кровь, но не утрачивает ничего из своего существенного философского содержания. Как известно, еще Энгельс утверждал, что немецкий философский идеализм, нашедший свое высшее воплощение в Гегеле, не умер вместе с этим последним, что социал-демократия и только социал-демократия является действительной наследницей и продолжательницей классической немецкой философии. Г. В. Плеханов — едва ли не единственный среди современных марксистов, принимающих этот завет Энгельса в его полном объеме, не устающий раскрывать гегельянскую душу марксизма, и в этом — его крупнейшая заслуга не только перед русским, но и вообще перед европейским марксизмом.

Среди прочих деятелей группы "Освобождение труда" видную роль в развитии русского марксизма сыграли В. И. Засулич и П. Б. Аксельрод. В. И. Засулич, покинувшая Россию вскоре после своего известного процесса, была одною из первых среди эмигрантов народнического направления, примкнувших к марксизму. Ей принадлежат работы, освещающие с марксистской точки зрения учения Руссо и Вольтера[2] и целый ряд публицистических статей, посвященных выяснению основ марксизма в связи с различными злободневными вопросами русской литературы и жизни[3]. Ближайший сподвижник Плеханова, П. Б. Аксельрод поставил своей главной задачей не разъяснение вопросов общей теории, а применение этой последней к политической практике русского марксизма, к тактическим задачам партии российского рабочего класса. В этой области авторитет его в глазах многих русских марксистов, в особенности так называемого "меньшевистского" направления, стоит очень высоко. Но в настоящем очерке, посвященном исключительно русским т е о р е т и к а м марксизма, мы не можем касаться проблем тактического порядка, а поэтому переходим прямо ко второму периоду в истории русского марксизма — к периоду его идейной гегемонии над умами интеллигенции.

II

Десятилетие отделяет этот период от момента возникновения группы "Освобождение труда", десятилетие, в течение которого, при полном отсутствии сколько-нибудь ярких внешних событий, глубокие перемены совершились как в недрах самой русской интеллигенции, так и в окружавшей ее социально-политической обстановке.

Россия пережила эпоху промышленного подъема, сопровождавшегося таким мощным расцветом капитализма, что все меньше и меньше становилось людей, искренно верующих в самобытный путь нашего хозяйственного развития. В. В. и Николай — они продолжали еще упорно отстаивать свои теоретические выкладки, доказывавшие невозможность у нас капитализма, но

[1] "За 20 лет". С. 206—207.

[2] "Жан-Жак Руссо" и "Вольтер, его жизнь и литературная деятельность", см.: *Засулич В. И.* Сборник статей. Т. I. Спб., 1907. С. 1—243.

[3] См. "Сборник статей", преимущественно т. II.

это было скорее упорство отчаяния. Наиболее популярные литераторы народничества, с крупнейшим теоретиком этого направления Н. К. Михайловским во главе, не хотели даже более называться "народниками"[1]. И действительно, того народничества, которое питало энтузиазм великого интеллигентского движения 70-х и начала 80-х годов, в сущности уже не существовало. "Народная воля" как партия, как конкретная общественно-политическая сила была окончательно разбита и сохранялась лишь как отвлеченное знамя, как священная идеологическая реликвия. Деятельность "в народе" свелась исключительно и всецело к так называемой культурной работе, представителями которой были земские агрономы, земские учителя, устроители сельских ссудосберегательных товариществ, кустарных складов и т. д.

Культурные работники "на ниве народной" заслуживали, разумеется, всяческого уважения, но совершенно очевидно, что труды их не имели ничего общего с прокладыванием новых и самобытных путей исторического развития, а вносили лишь в крестьянскую жизнь плоды той самой европейской "цивилизации", одного прикосновения которой, по свидетельству Глеба Успенского, было достаточно для того, чтобы разрушить вековые устои деревенской "гармонии". Таким образом, на практике народничество все сильнее и сильнее сливалось с нашим земским либерализмом; и все большей и большей фальшью звучали для каждого чуткого уха попытки освятить эту высокополезную, но трезво-буржуазную деятельность традиционной фразеологией утопического социализма.

С другой стороны, в 90-х годах начал рассеиваться маразм политической усталости и разбитости, характеризовавшей интеллигентские настроения предыдущих лет. Явились попытки придать нашему либерализму более организованный и решительный характер (партия "Народного права"), отовсюду повеяло новым духом. Авангардом пробуждающегося политического движения, по исконной русской традиции, явилась учащаяся молодежь, в среде которой снова закипела деятельность тайных обществ, бывших в сущности простыми "кружками саморазвития", но искренно считавших себя политическими и в большинстве случаев "народовольческими" организациями.

В политическом самоопределении этого авангарда крупную роль сыграло одно характерное для 90-х годов, но мало приметное для широкой публики явление, которое можно бы назвать "хождением народа в интеллигенцию". Я имею в виду, разумеется, не народ деревни, а народ города, народ фабричного поселка, который успел уже к этому времени пройти хорошую жизненную школу и выделил зачатки собственной интеллигенции. В противоположность тем отдельным развитым рабочим, которые, примыкая к народническому движению 70-х годов, тем самым вынуждены были порвать со своей средой и раствориться в массе разночинной интеллигенции, эти новые передовые рабочие нуждались в помощи радикальной интеллигенции именно как представители среды, как ее наиболее энергичные и влиятельные деятели. И если в столицах и крупных центрах этим ходокам фабричного пролетариата сравнительно легко было найти подходящих руководителей, то в глухой провинции им приходилось порой проявить поистине героическую настойчивость, перебрать поодиночке чуть ли не всех местных интеллигентов, начиная с фельдшеров губернской земской больницы и кончая учителями казенной гимназии, пока, наконец, они не набредали на какого-нибудь приехавшего на вакации студента, который бы пожелал и хоть отчасти был в силах удовлетворить их запросам. Студент этот, как общее правило, считал себя народовольцем и тотчас же принимался за пропаганду своих догматов. Ему обыкновенно не возражали, соглашались и с желательностью избежать капитализма, и с целесообразностью заговорщицкой организации; все это, быть может, и так, но все это — потом, теперь же необходимо разрешить целый ряд насущных, не терпящих ни малейшего отлагательства вопросов: как объединить разрозненные и нередко как будто противоречивые требования отдельных рабочих групп в их общей борьбе с хозяевами? Как шло до сих пор рабочее движение за границей и чему оно может нас научить? Каково должно быть отношение рабочих к политической злобе дня? и т. д. И чем теснее связывал

[1] Полемизируя с марксистами 90-х годов, Михайловский просил не смешивать направление редактируемого им "Русского богатства" с народничеством. "Капитал идет, — писал он, — это несомненно; вопрос только в том, как его встретить".

себя юный пропагандист с этой неожиданно развернувшейся перед ним деятельностью, чем глубже входил он в ее интересы, тем отчетливее чувствовал, что священное "потом" не только отодвигается в бесконечную даль, но и стоит в непримиримом противоречии со всей его общественной работой, направленной на организацию одной из сил развивающегося капиталистического строя, а отнюдь не на предотвращение самого его развития. Марксистская теория, пробившая себе начиная с 1894 года широкий путь в русской легальной печати, была для такого интеллигента истинным откровением: она смело и последовательно формулировала то, что он смутно чувствовал и в чем не решался признаваться самому себе.

Таким образом, с двух сторон подготовлялась гегемония марксизма в прогрессивной русской литературе: во-первых, народничество, задававшее до тех пор тон нашей оппозиционной мысли, переживало глубокий кризис: по мере того как те немногие народники-радикалы, которые остались верны заветам "Народной воли", теряли почву под ногами, все смелее и смелее поднимала голову "абрамовщина", внешне народническая проповедь "малых дел", превратившая социалистическое знамя бунтарей в мирную этикетку над буржуазной действительностью[1]; во-вторых, благодаря пробуждению самосознания в рабочем классе, дух марксизма получил возможность облечься в плоть и кровь общественно-политического движения. И это последнее обстоятельство было особенно важно не только для социалистической интеллигенции, но и для тех широких кругов просвещенного "общества", которые ни по своим симпатиям, ни по своему темпераменту не были склонны стать в ряды деятелей активного марксизма. В новой русской истории рабочее движение было первым народным движением, направленным к достижению политических свобод, первой крупной общественной силой, помогавшей осуществлению идеалов либерализма. Это было ясно с самого начала, даже в те годы, когда рабочие еще не выставляли широких политических лозунгов. Вместе с тем энергичная, хотя и условная, "диалектическая" защита марксистами буржуазной культуры против догматического отрицания ее народниками также склоняла к марксизму сердца передовых представителей либерального общества. Идейная гегемония марксизма не была, как мы видим, действительным торжеством марксистского мировоззрения среди большинства русской интеллигенции, — такая гегемония могла бы иметь место лишь в стране, находящейся накануне социалистического переворота, — это был просто временный союз между небольшой, но энергичной группой марксистов и многочисленной, но распыленной, не организованной еще ни в идейном, ни в общественном смысле массой либералов.

Интересами этого союза, направленного против реакционной идеологии как официальных сфер, так и выродившихся представителей демократии, и определялись главные линии развития марксистской мысли в рассматриваемый период.

Первой задачей марксизма, получившего, наконец, возможность выразиться в легальной русской печати, было ознакомление широких кругов читающей публики с основами своей теории в ее подлинном виде, устранение тех односторонних толкований и прямых извращений ее, в которые вольно или невольно впадали народнические писатели, выступившие в полемический поход против марксизма задолго до его появления в легальной прессе. Наиболее удачное и исчерпывающее решение этой задачи дал Плеханов в своей — подписанной псевдонимом "Н. Бельтов" — книге "К вопросу о развитии монистического взгляда на историю". Здесь прежде всего устанавливается генетическая и логическая связь между экономическим материализмом (Н. Бельтов не без основания предпочитает называть его "диалектическим") и более ранними попытками материалистического истолкования истории. Народники, считая себя продолжателями Чернышевского, Добролюбова и других наших просветителей 60-х годов, также отстаивали материализм, но лишь в самом широком и общем смысле, — экономический материализм представлялся им в высшей степени односторонним и уродливым применением материалистических идей к истории. Н. Бельтов, дав обстоятельный очерк идей классического французского материализма, показывает, что историческая философия Маркса является органически необ-

[1] Кризис народничества не привел к его полному вырождению; в 900-х годах революционное народничество возродилось снова, но этот период уже выходит из рамок настоящего очерка.

ходимым развитием этого последнего, единственно возможным на материалистической почве разрешением тех противоречий, в которые уперся французский материализм, но которые он, оставаясь на своей "просветительной" позиции, не мог преодолеть. В самом деле, и французские просветители XVIII века и находившиеся под их влиянием историки первой половины XIX века приходят к выводу, что все проявления умственной жизни человека — его убеждения, его литературные и художественные вкусы, его верования — определяются характером общественной среды. Но что же такое эта среда? Общественная среда есть совокупность созданных человеком учреждений, а учреждения, согласно просветительской философии, являются продуктом развития (или недоразвития) человеческого разума. Получается порочный круг; и чтобы выбиться из него, надо, очевидно, свести "среду", определяющую направление человеческой воли и мысли, к каким-либо явлениям, возникающим независимо от сознательной воли и мысли. Теория Маркса и вскрывает эту материалистическую основу общественной среды в тех экономических отношениях, в которые непроизвольно, под влиянием стихийного развития производительных сил, становятся друг к другу различные общественные классы или группы. Таков основной скелет книги Бельтова. Попутно он исправляет те искажения и упрощения, которым подверглась марксистская теория в литературе ее противников. По широко распространенному в те годы мнению, марксисты — и в особенности русские марксисты — это грубые люди, которые чужды высшим запросам мысли, смеются над всякими идеалами и не признают ничего, кроме низменных, утробных интересов. Бельтову не трудно было показать, что экономический материализм не имеет ничего общего с таким практическим преобладанием интересов брюха над интересами духа; наоборот, ни одно из общественных направлений современной Европы не проникнуто таким нравственным идеализмом, как идущая под знаменем Марксовой теории социал-демократия. Да и в области теории экономический материализм отнюдь не означает усиленного подчеркивания экономического фактора в противовес всем остальным сторонам общественной жизни, как второстепенным или ничтожным. Самое стремление раздробить неразрывное диалектическое единство общественного процесса на отдельные "факторы" или стороны и затем отвлеченно противопоставить эти последние друг другу, как какие-то самостоятельные, застывшие вещи, подлежащие взвешиванию, — самая эта идея факторов истории в корне противоречит основному принципу марксистской философии. Историческая теория Маркса решительно ничего не отвергает в области духовных ценностей культуры, она предлагает лишь строго монистический способ истолкования исторического процесса, рассматриваемого во всей его целостности и универсальности. Она признает и самоотверженный моральный энтузиазм, и бескорыстное служение истине и красоте, и даже самостоятельные законы развития идей, чувств и верований; она хочет лишь указать те материальные условия, которыми эти законы "приводятся в действие", вскрыть те "фактические отношения" между людьми, на почве которых получает общественное признание тот или другой нравственный идеал[1].

Ту же материалистически истолковывающую, а отнюдь не догматически отрицающую позицию занимает теория Маркса и в вопросе о роли личности в истории, так сильно волновавшем наше общественное мнение 90-х годов и породившем столько крупных недоразумений. Отрицать значение крупных исторических деятелей, сводить их работу к нулю склонны были скорее наиболее увлекающиеся из материалистов просветительского толка, например, наш Писарев, называвший реформы Петра I "затеями Петра Алексеевича" и доказывавший совершенное ничтожество этих затей. Русские марксисты 90-х годов восставали лишь против тенденции тогдашней народнической литературы рассматривать деятельность "критически мыслящих личностей как самостоятельную историческую силу, противостоящую влиянию "законов" общественно-исторического движения". Этот последний взгляд заключал в себе, по выражению Плеханова, "сугубую несообразность": "критически мыслящие личности являлись одним фактором названного движения, а другим его фактором служили его же собственные законы"[2]. С точки зрения марксизма роль

[2] К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. 1906. С. 171.

[3] За 20 лет. С. 478.

личностей в истории не только не противоречит "понятию о законосообразности общественного развития, но служит одной из самых ярких его иллюстраций"[1].

В голове талантливых исторических личностей впервые достигают самосознания и претворяются в программу целесообразной деятельности те потребности и запросы, которые порождает в том или другом общественном слое ход социального развития. Таким образом, роль талантливых людей в истории огромна: это не красивая ненужность, не бесполезные для народной массы затейники, как думал Писарев, а действительные вожди, подлинные организаторы исторического процесса. Но свободная творческая инициатива таланта лишь тогда проявится в действительности и обнаружит присущую ей мощь на деле, если по направлению своему совпадет с потребностями масс, нарождающимися под влиянием стихийных сил общественного развития. "Давно уже было замечено, пишет Плеханов, что таланты являются всюду, и всегда, где и когда существуют общественные условия, благоприятные для их развития. Это значит, что всякий талант, проявившийся в действительности, то есть всякий талант, ставший общественной силой, есть плод общественных отношений"[2]. "Общественные течения выдвигают таланты, как необходимые органы своего сознательного проявления в истории. Может, конечно, случиться, что неблагоприятное стечение обстоятельств унесет одного за другим всех талантливых людей, которые могли бы стать выразителями известного направления мысли, известной школы в искусстве. Но преждевременная гибель таких людей помешает выразиться этому течению только в том случае, если оно недостаточно глубоко, чтобы выдвинуть новые таланты. А так как глубина всякого данного направления в литературе и искусстве определяется значением его для того класса или слоя, вкусы которого оно выражает, и общественной ролью этого класса или слоя, то и здесь все зависит в последнем счете от хода общественного развития и от соотношения общественных сил"[3].

Наряду с восстановлением в подлинном и, насколько позволяла цензура, неурезанном виде основ своего миросозерцания настоятельной задачей русских учеников Маркса в 90-х годах было выяснение того места, которое призван занять марксизм среди наших общественных направлений. Народническая пресса обвиняла марксистов в том, что, защищая капитализм, они тем самым становятся на сторону буржуазии, изменяют демократическим традициям русской интеллигенции, отказываются от того "наследства", которое было завещано Чернышевским и другими нашими просветителями 60-х годов. Среди многих статей и заметок, посвященных в тогдашней марксистской литературе этому вопросу, на первый план по силе и яркости выдвигается статья "От какого наследства мы отказываемся", принадлежащая Владимиру Ильину, наиболее выдающемуся среди той группы молодых писателей-марксистов, которая в середине 90-х годов впервые вступила на литературное поприще. Ученик и горячий приверженец Плеханова, В. Ильин по своему литературному темпераменту представляет до известной степени противоположность своему учителю. Плеханов прежде всего — философ марксизма; на первом плане у него интересы теоретической мысли, стройность, последовательность и выдержанность миросозерцания как логической системы; главное оружие его блестящего публицистического таланта — ирония, доведенная до комического абсурда тех скрытых противоречий в аргументации противников, которые он с таким мастерством умеет извлекать на свет Божий. Преобладающая черта литературных произведений В. Ильина — сдержанный, но тем более мощный пафос непоколебимой веры, фанатической, не знающей никаких сомнений убежденности. Он может быть иногда холоден и даже сух, но это тот холод, от которого бросает в жар, это та сухость, с которой изрекали свои приговоры деятели французского конвента, верившие, что их устами говорит сама объективная истина, сам всечеловеческий Разум. От его иронии всегда веет сарказмом; его анализ враждебных марксизму взглядов неизбежно принимает характер разоблачения и обличения; даже статистические выкладки его работ, посвященных хозяйственному развитию России, дышат страстью и негодованием. Это чистый тип проповедника.

В упомянутой статье Ильин доказывает, что марксизм знаменует собой не "разрыв с лучшими традициями лучшей части рус-

[1] За 20 лет. С. 489.
[2] Там же. С. 496.
[3] Там же. С. 497.

ского общества", а, наоборот, "очищение этих лучших традиций" от тех реакционных примесей, которые внесло в них народничество[1]. В чем же самые характерные, самые основные признаки наследства 60-х годов? Как и просветители западноевропейские, большинство наших шестидесятников одушевлено "горячей враждой к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта "просветителя". Вторая характерная черта, общая всем русским просветителям, — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России. Наконец, третья характерная черта "просветителя" — это отстаивание интересов народных масс"[2]... Этим действительно основным традициям 60-х годов изменили не марксисты, а народники. "Увлеченный желанием задержать и прекратить ломку вековых устоев капитализма, народник впадает в поразительную историческую бестактность, забывает о том, что позади этого капитализма нет ничего, кроме такой же эксплуатации в соединении с бесконечными формами кабалы и личной зависимости, отягчавшей положение трудящегося, ничего кроме рутины и застоя в общественном производстве, а следовательно, и во всех сферах социальной жизни. Став в свое время явлением прогрессивным, как первая постановка вопроса о капитализме, народничество является теперь теорией реакционной и вредной, сбивающей с толку общественную мысль, играющей на руку застою и всяческой азиатщине. Реакционный характер народнической критики капитализма придал народничеству в настоящее время даже такие черты, которые ставят его ниже того миросозерцания, которое ограничивается верным хранением наследства"[3], то есть ниже буржуазного либерализма.

Несмотря на всю умеренность нашей теперешней свободы печати, мы успели уже несколько отвыкнуть от того эзоповского языка, на котором обсуждались политические вопросы в середине 90-х годов прошлого века, и потому для иного современного читателя будет, пожалуй, невразумительно, что под "исторической бестактностью" народников автор разумеет их политическую бестактность, их пренебрежительное отношение к конституционным стремлениям либералов, доводившее некоторых представителей народничества до полного примирения с нашим тогдашним политическим строем. В этом грехе марксисты не повинны. Они не только не отрекаются от освободительных традиций 60-х годов, а, напротив, "одной из главнейших своих задач считают опровержение тех романтических и мелкобуржуазных опасений, которые заставляют народников по весьма многим и весьма важным пунктам отказываться от европейских идеалов просветителей"[4]. Не грешат, наконец, марксисты и забвением третьего великого завета 60-х годов: служить интересам народной массы; и в этом отношении они являются гораздо более верными и последовательными хранителями наследства, чем народники. "Народник всегда рассуждал о населении вообще и трудящемся населении в частности как об объекте тех или других более или менее разумных мероприятий, как о материале, подлежащем направлению на тот или иной путь, и никогда не смотрел на различные классы населения как на самостоятельных исторических деятелей на данном пути, никогда не ставил вопрос о тех условиях данного пути, которые могут развивать (или, наоборот, парализовать) самостоятельную и сознательную деятельность этих творцов истории"[5]. Между тем миссия марксистов именно в том и состоит, чтобы помогать самостоятельной деятельности трудящегося класса.

Ильину же принадлежит первая в легальной марксистской литературе и наиболее обстоятельная статья, вскрывающая те реальные классовые интересы, выражением которых были теория и практика народничества времен упадка. Работа эта, озаглавленная "К характеристике экономического романтизма", была первоначально помещена в сборнике, который, несмотря на конфискацию, распространился в довольно большом количестве экземпляров и произвел огромное впечатление в радикальных интеллигентских кругах того времени. Здесь Ильин подробно

[1] *Владимир Ильин.* Экономические этюды и статьи. 1898. С. 261.
[2] Там же. С. 236—237.
[3] Там же. С. 246—247.
[4] *Владимир Ильин.* Экономические этюды и статьи. С. 255.
[5] Там же. С. 253.

рассматривает теорию народников, их взгляды на капиталистическое накопление, на роль внешних рынков, на кризисы, ренту и перенаселение, их общее отношение к ходу капиталистического развития, их рецепты борьбы с этим последним и язвительно констатирует, что решительно во всех главнейших пунктах воззрения и программа тогдашнего народничества совпадают с взглядами такого типичного представителя европейского мещанства, каким был известный швейцарский экономист Симонд де Сисмонди. Уже в "Наших разногласиях" Плеханов отметил, что утопический социализм, как бы возвышенны ни были субъективные мечты его проповедников, стоит в самой тесной связи с идеологией мелкой буржуазии; на деле романтический Дон-Кихот неизбежно превращается в трезвого Санчо Пансу[1]. В статье Ильина народничество рисуется как окончательное торжество Санчо Пансы, романтические же заветы благородного рыцаря частью отброшены, частью хранятся как мертвые формулы, подлинный смысл которых давно позабыт.

Наряду с пропагандой основ своего мировоззрения и критикой тех популярных в среде интеллигенции взглядов, которые мешали его распространению, перед марксистами 90-х годов вставала и иная грандиозная задача: необходимо было применить свои теоретические предпосылки к анализу нашего хозяйственного строя, осветить с марксистской точки зрения историю экономического развития и современное положение России. Исследованию нашего кустарничества, аграрного вопроса, железнодорожного хозяйства, крупной промышленности и была посвящена преобладающая масса марксистских брошюр, сборников, книг, а с того времени, как марксисты получили собственный орган ("Новое слово", затем "Начало"), и журнальных статей. Эта сторона литературной деятельности марксистов 90-х годов завершилась двумя крупными работами, из которых первая принадлежала В. Ильину и рассматривала эволюцию наших аграрных отношений как процесс создания капиталистического рынка[2], вторая, выполненная Туган-Барановским, исследовала зарождение и развитие русского фабричного производства в связи с кустарными промыслами[3]. Мы не можем, конечно, в этом кратком очерке излагать содержание многочисленных и разнообразных по темам фактических исследований, выполненных в 90-х годах марксистами, из среды которых, кроме уже упомянутых писателей, выдвинулись на этом поприще Гурвич, Маслов, Санин и многие другие. Отметим только, что в общем и целом исследования эти не только подтверждали, но даже еще более заостряли те взгляды, которые уже со времен "Наших разногласий" марксисты противопоставляли народнической оценке нашего хозяйственного развития. Так, было окончательно установлено, что община даже по самому происхождению своему ничуть не связана с пережитками первобытного коммунизма, как это думал еще автор "Наших разногласий", что возникновение ее относится к очень позднему периоду нашего хозяйственного развития и является продуктом государственного закабаления крестьян. Таким образом, то, что искони считалось самым существенным отличием нашего экономического строя от западноевропейского, на чем со времен славянофилов базировали все программы нашего самобытного развития, оказалось гораздо менее оригинальным, отнюдь не стоящим в таком коренном противоречии с учреждениями многих стран Западной Европы в соответственный период их истории. Напротив, в развитии наших кустарных промыслов обнаружилось много оригинальных, своеобразно-русских особенностей. Но особенности эти не только не укрепляли надежд на преодоление капитализма в области ремесленного производства, а, напротив, отнимали у надежд такого рода всякую почву. А именно, как показали Туган-Барановский и другие исследователи, наше кустарничество, в противоположность западноевропейскому ремеслу, искони находилось в самой тесной связи с крупным капиталом и в очень важных своих отраслях явилось прямым созданием этого последнего.

До сих пор мы говорили о тех произведениях марксистской литературы 90-х годов, которые были выражением марксистской теории в ее чистом виде, которые принадлежали в огромном большинстве случа-

[1] Образ этот употреблен Плехановым в более поздней его работе "Обоснование народничества в трудах г. Воронцова", вышедшей в свет в 1896 году.

[2] См.: *В. Ильин.* Развитие капитализма в России. Спб., 1899.

[3] См.: *Туган-Барановский.* Русская фабрика в прошлом и настоящем. Спб., 1898.

ев перу людей, бывших и до сих пор оставшихся не только марксистскими писателями, но и марксистскими общественными деятелями. Но, как уже отмечено выше, литературный марксизм рассматриваемого периода был результатом сотрудничества чистых марксистов и наиболее радикальных представителей либерализма, примкнувших к марксистскому знамени как к самому решительному, яркому и притом впервые нашедшему себе опору в народных массах проявлению русского "западничества". Среди этих временных сотрудников, или, как любят выражаться немцы, "Mitläufer"[1]-ов, марксизма на первый план выдвигаются П. Б. Струве и М. И. Туган-Барановский.

П. Б. Струве был главным героем марксистских выступлений 90-х годов. Его книга ("Критические заметки к вопросу об экономическом развитии России"), вышедшая в 1894 году, была первой ласточкой русского легального марксизма. Против него были направлены самые ядовитые стрелы народнической полемики в этом и следующем году, когда марксизм занял господствующее положение среди прогрессивных направлений нашей общественной мысли. Эта исключительная популярность Струве объяснялась отчасти некоторыми внешними и, как принято у нас выражаться, "независящими" обстоятельствами. В то время как Плеханов, Вл. Ильин и другие представители чистого марксизма не имели ни малейшей возможности влиять на общественное мнение устным словом и вынуждены были ограничить свою деятельность печатными статьями, возможно чаще меняя свои псевдонимы, Струве непрерывно вращался среди петербургского "общества", выступал с докладами и рефератами и вместе со своим верным сподвижником Туган-Барановским превратил кафедру Вольного экономического общества в своего рода народную трибуну, которая всегда была окружена густой толпой учащейся молодежи, жадно ловившей живое слово марксистской проповеди. Благодаря этому, между пропагандистом и его аудиторией устанавливалась та непосредственная личная связь, которая имеет такое огромное значение во всех тех случаях, когда предметом пропаганды является не отвлеченная теория, а живое общественное учение, предполагающее определенную душевную настроенность, определенное направление чувств, симпатий и деятельной воли. Несомненно, однако, что одними внешне благоприятными обстоятельствами не исчерпывались причины, сделавшие Струве в глазах широких кругов нашего общества центром и средоточием марксизма. Этому способствовали и многие особенности его личного дарования. П. Б. Струве никоим образом нельзя назвать выдающимся оратором, и менее всего такая характеристика применима к его первым публичным выступлениям 90-х годов; в те времена его запинающееся, точно спотыкающееся о какие-то невидимые препятствия слово, его запутанная, полная бесконечных вставочных мыслей речь производила скорее болезненное, чем чарующее впечатление. Но в этой беспомощности внешнего выражения сквозила такая глубокая искренность, такая напряженность собственной, личной мысли оратора, что неуклюжие, в муках рождаемые периоды воспринимались чутким слушателем не как недостаток, а как особенность таланта их автора; и, несомненно, слово этого последнего потеряло бы значительную долю своей убедительности и заразительности, если бы ему удалось облечь его в гладкие, закругленные и всегда несколько шаблонные в своей условной красивости фразы заправского оратора. Наконец, сердца широкой публики привлекали и те черты мировоззрения, которые уже в этот марксистский период личного развития Струве отделяли его от представителей чистого марксизма. Он, по его собственным словам, никогда не был заражен марксистской "ортодоксией"; он всегда был сторонником той более умеренной программы рабочего движения, с которой в Германии выступили представители так называемого "ревизионизма", то есть "пересмотра", марксистской теории; он гораздо выше, чем ортодоксальные, чистые марксисты, оценивал те непосредственные, ближайшие блага, которые несет с собой развитие буржуазной культуры для всего общества, не исключая и пролетариат. Все это придавало его пропаганде более широкий и свободный характер, чуждый той "сектантской узости", которую уже в те времена усматривали в последовательном марксизме многие представители склонявшейся к этому учению радикальной интеллигенции.

Дать сжатое изложение всех взглядов, высказанных П. Б. Струве в его "Критических заметках" и возбудивших 20 лет тому

[1]Попутчик *(нем.)*.

назад такую страстную полемику, нет никакой возможности. Эта книга могла бы быть озаглавлена по известному схоластическому рецепту: De omni re scibili et duibusdam aliis[1]; в ней затронуты чуть ли не все проблемы, интересовавшие в то время ее автора, начиная кантовской теорией познания и кончая влиянием парового транспорта на развитие капитализма, начиная вопросом о роли личности в истории и кончая выводами земской статистики. Уже в этой первой значительной работе ярко проявилась характерная особенность этого талантливого писателя: его гибкий, подвижный ум, быстро схватывающий и своеобразно ставящий каждый теоретический вопрос, вскрывающий целую сеть сложнейших, бесконечно разветвляющихся проблем во многих, по-видимому, очень простых и ясных положениях, но безнадежно затеривающийся среди этих мельчайших ручейков аналитической мысли, органически не способный снова слить их в единое русло обобщающей идеи.

Мы ограничимся здесь характеристикой общего фона, окрашивающего собой чрезвычайно разнообразное содержание "Критических заметок", характеристикой их основного настроения, да и то главным образом лишь постольку, поскольку оно отделяет их автора от ортодоксальных марксистов. Два момента выступают здесь на первый план. Во-первых, преклонение перед марксизмом как наиболее последовательной попыткой заложить основы строго объективной социологической науки в противовес субъективным построениям всякого утопизма вообще, русского народничества в частности и в особенности. Во-вторых, полное энтузиазма прославление тех культурных богатств, которые несет России процесс ее европеизации по образцу передовых буржуазных стран современного Запада. В обоих этих случаях Струве на первый взгляд является верным последователем марксизма и лишь в своем увлечении заходит немного дальше, ставит вопросы несколько шире, чем ортодоксы; но, как мы сейчас увидим, под этой "широтой" скрывалось отступление от самого основного принципа марксистского мировоззрения, что и не замедлило обнаружиться в дальнейшем ходе развития нашей общественной мысли.

[1]Обо всем, что можно знать, да и еще кое о чем *(лат.)*.

Отвергая a limine[2] "субъективный метод" в социологии как contradictio in adjecto[3], Струве находит, что не только в формальных, методологических предпосылках социологии как науки, но и в самом ее содержании не может быть места субъекту, личности. Социология знает не индивидуального, а общественного человека. Поскольку же не все в конкретном индивидууме может быть сведено к такому безличному социальному субстрату, поскольку после такого сведения мы все еще получаем некоторый неразложимый остаток, личность вообще игнорируется социологией, есть quantité négligeable[4] в социологическом отношении. В теории нет этого абстрактного рассечения личности на две части, нет и абсолютного противопоставления этих частей, как принципиально различных с социологической точки зрения. Строго индивидуальное, социологически лишенное влияния, исторически "случайное" в личности рассматривается как одно из частных проявлений исторической "необходимости". Что же касается общественного содержания личности, то ему приписывается крупная созидательная сила, но опять-таки не посторонняя понятию исторической закономерности и не враждебная этому последнему, а служащая его "наиболее яркой иллюстрацией". Одним словом, место отвлеченного о т р и ц а н и я личности как социально-исторического "фактора" занимает там диалектическое о б ъ я с н е н и е ее действительной, конкретной роли.

Ту же разницу находим мы и в оценке буржуазного прогресса. Несколько тяжеловесный, но не лишенный своеобразной силы западнический пафос "Критических заметок" можно лучше всего охарактеризовать фразой самого Струве, сказанной им по поводу "Национальной системы" Листа: это — "победная песнь торжествующего товарного производства, во всеуслышание провозглашающая его культурно-историческую мощь и победоносное шествие по всем языкам". Правда, воспевая свою победную песнь, Струве ни на минуту не забывал о той "широкой исторической критике", о том "социально-политическом обличении капиталистического строя", которые дал Маркс; он искренно считал себя марксистом и даже придерживался терминоло-

[2]С порога *(лат.)*.

[3]Противоречие в определении *(лат.)*.

[4]Величина, которой можно пренебречь *(фр.)*.

гии марксизма... и тем не менее ясно чувствовалось, что в "Критических заметках" перевернута та перспектива, которая положена в основу оценки капиталистической культуры ортодоксальными марксистами. Для этих последних капиталистическая культура имеет относительную ценность как момент в диалектическом развитии человечества, и притом момент, в принципе уже превзойденный в тех зачатках грядущего общественного строя, которые скрыты в современном рабочем движении. Для Струве, наоборот, рабочее движение было важно главным образом постольку, поскольку оно вело Россию к обладанию абсолютно ценными благами буржуазной культуры: свободными политическими учреждениями, мощным расцветом умственной жизни и т. д.

В таком же отношении к марксистской "ортодоксии" стоял и другой влиятельный в 90-х годах Mitläufer марксизма — Туган-Барановский. Способный и неутомимый работник, но гораздо менее разносторонний и интересный ум, чем П. Б. Струве, он в идейно-общественных битвах 90-х годов выступал оруженосцем этого последнего. Из его самостоятельных работ наибольшее общественное значение имела диссертация, посвященная теории и истории промышленных кризисов[1]. Исходя из теории реализации, изложенной во II томе "Капитала", Туган-Барановский утверждал здесь, что капитализм, строго говоря, не знает "перепроизводства" в настоящем смысле этого слова, что промышленные кризисы вызываются исключительно так называемой "анархией" производства, то есть неправильным распределением производительных сил между различными отраслями индустрии. Этим совершенно устранялся, как неправильно поставленный, вопрос о недостаточности рынков для русского капитализма. По теории Туган-Барановского, рынок автоматически и безгранично раздвигается с расширением размеров капиталистического производства, так что при более упорядоченном распределении своих производительных сил капитализм никогда не испытывал бы затруднений в сбыте. Таким образом, отметая народническую теорию рынков как совершенно негодную, Туган-Барановский вступает вместе с тем в разногласие и с ортодоксальной марксистской теорией, которая видит в кризисах имманентное капитализму противоречие, вытекающее из индивидуального присвоения продуктов общественного труда, противоречие, не устранимое на основе капитализма, все более и более возрастающее по мере его дальнейшего развития и приводящее его в конце концов к неотвратимому внутреннему краху. Следовательно, и у Туган-Барановского марксистская защита капитализма, как необходимого и полезного момента в развитии, нечувствительно переходит в его абсолютную, буржуазную апологию как самодовлеющей хозяйственной формы, которая до скончания веков не исчерпает своих экономических ресурсов.

Как мы видим, народники и "широкие" не ортодоксальные марксисты исходили, в сущности, из одних и тех же принципиальных основ: те и другие были чужды диалектике, те и другие знали лишь абсолютные оценки: "Да—да, нет—нет, а что сверх того — от лукавого". По своему конкретному содержанию эти оценки были диаметрально противоположны: одни говорили "да" там, где другие категорически отрицали, одни признавали абсолютным благом то, в чем другие видели абсолютное зло, но по самому способу оценивания обе школы были тождественны между собою.

Но пока ближайшей задачей русских учеников Маркса была "европеизация" закостеневшей в народнических предрассудках интеллигенции, абсолютизм временных сотрудников марксизма не приносил заметного вреда и оставался как бы в скрытом состоянии. И Туган-Барановский, и Струве были очень полезными деятелями на поприще марксистской пропаганды в середине 90-х годов. В особенности велики в этом отношении заслуги П. Б. Струве. Разносторонне одаренный и почти энциклопедически образованный, он был прекрасным редактором и в высшей степени талантливым публицистом марксистских изданий того времени. Основанный под его руководством первый марксистский журнал "Новое слово" сразу же стал на такую высоту, которой впоследствии не достигало уже ни одно из периодических изданий русского марксизма.

Но прошло несколько лет, и диалектичность подлинно марксистского отношения к буржуазной культуре не могла не обнаружиться с полной отчетливостью, — и притом не только на словах, с которыми еще можно было мириться буржуазным

[1] *Туган-Барановский.* Промышленные кризисы в современной Англии. Спб., 1894.

радикалам, но и на деле, в самом ходе того общественного движения, во главе которого стали марксисты. Вместе с тем и в душе Mitläufer'ов марксизма все скрытое становится явным: они начинают все резче и резче отделять себя сначала от "нетерпимых" ортодоксальных марксистов, а потом и от марксизма вообще. Марксисты, по своему обыкновению, не остались в долгу и со своей стороны оказали всяческое содействие этому процессу обособления марксизма от его временных сотрудников, быстро превращавшихся в постоянных врагов. Теоретическое оформление русского марксизма вступило в свою последнюю фазу, в фазу размежевания, краткой характеристикой которой мы и закончим наш очерк.

О полемике между марксистами и их недавними союзниками по поводу отдельных положений социал-демократической теории и практики надо писать или очень много, или совсем ничего. Мы предпочитаем последнее, так как в противном случае наша статья непомерно разрослась бы и так как, сверх того, никаких существенных изменений в основные воззрения русского марксизма, как они сложились к середине 90-х годов прошлого столетия, эта полемика не внесла. В самом деле, возьмем ли мы попытку Струве опровергнуть так называемую "теорию краха" ("Umsturztheorie") указанием на то, что она игнорирует гносеологический постулат непрерывности всякого изменения, или его же критику "теории обнищания", основной аргумент которой сводится к тому, что ухудшение положения рабочих, если бы оно действительно вызывалось развитием капитализма, не приближало бы нас к социалистическому переустройству общества, но все более и более удаляло от этой конечной цели, — везде и всегда мы в основе разногласия найдем диалектическое понимание общественного процесса, с одной стороны, полную неспособность стать на диалектическую точку зрения — с другой. И к этой основе действительно свели возражения своих новых противников русские марксисты с Плехановым[1] во главе.

Оставив в стороне детали этой полемики, мы коснемся здесь лишь тех последних философских выводов, к которым пришли бывшие марксисты, так как они дадут нам повод довершить характеристику теоретических основ русского марксизма с такой стороны, которую мы до сих пор не имели случая оттенить.

Уже в марксистский период своего бытия П. Б. Струве, а также С. Н. Булгаков, не пользовавшийся в то время сколько-нибудь заметным влиянием, были сторонниками кантовской теории познания. В период критики марксизма они выдвинули вперед эту сторону своих воззрений, пытаясь положить ее в основу социологической теории. Под влиянием только что вышедшей тогда книги Штаммлера ("Wirtschaft und Recht"[2]... etc.) они проводили строгое различие между формой и материей социальной жизни, между незыблемыми, абсолютными предпосылками общества и его изменчивым текучим содержанием, причем, само собой разумеется, социализм попал под категорию преходящего, имеющего лишь условную ценность содержания, а абсолютно ценной формой оказалось "право" и вообще вся система упорядоченных свобод, входящих в либеральный символ веры.

Однако такое социальное кантианство было лишь мимолетной фазой развития, очень скоро интерес от абсолютных норм общественного бытия перешел к абсолютным нормам бытия вообще, к кантовскому категорическому императиву как основе абсолютно свободного морального самоопределения личности, открывающего ей в то же время гносеологически оправданный путь к метафизике и религии.

Метафизические и религиозные воззрения, к которым пришли различные представители критики марксизма, были далеко не одинаковы, но кантовское обоснование абсолютной морали долгое время оставалось их общей исходной точкой.

Критика кантианства, намеченная Г. В. Плехановым и обстоятельно изложенная в статьях Ортодокса — писателя, специализировавшегося на пропаганде философских основ русского ортодоксального марксизма, — состоит вкратце в следующем. Кант, с одной стороны, признает существование вещей самих по себе, с другой стороны, утверждает, что все содержание опыта состоит из наших субъективных представлений; при этом не только не устанавливается какой-либо определенной связи между "вещами в себе" и нашими представлениями

[1] См.: *Н. Бельтов.* Критика наших критиков. Спб., 1906.

[2] "Хозяйство и право" *(нем.)*.

о вещах, но даже отрицается самая способность нашего разума когда-либо установить такую связь. Из этого противоречия существуют, по мнению Плеханова, только два выхода: или в сторону субъективного идеализма, или в сторону материализма. Но субъективный идеализм (то есть отрицание какого-либо независимого от нашего сознания бытия), продуманный до конца, есть "солипсизм", по учению которого в мире ничего вообще не существует кроме меня и моих представлений. Миросозерцание крайне безотрадное, и в особенности безотрадное для общественного деятеля, ибо, если все другие люди существуют только как м о е представление, если вся прошлая и вся будущая история человечества есть опять-таки лишь ряд м о и х представлений, то, очевидно, нелепо преследовать какие-либо общественные задачи, ставить какие-либо цели, выходящие за пределы моего "я". Остается, следовательно, лишь одно спасение: материализм — уже не социальный, или "экономический", а общефилософский. Основные черты этого последнего в его современной, выдерживающей научную критику формулировке намечаются Плехановым так: наши представления о вещах качественно отличны от самих вещей или материи, как она существует "в себе", подобно тому как тень, отбрасываемая кубом на цилиндрическую поверхность, не похожа по своей форме на куб. Но всякому изменению куба соответствует вполне определенное изменение его тени. Точно так же и наши представления находятся в строжайшей причинной связи с вещами "в себе"; все испытываемые нашими чувствами перемены представляют "иероглифический" перевод перемен в самих вещах. Поэтому, не зная, что такое вещи "в себе", мы можем, однако, с полною уверенностью действовать среди них.

Теоретические дефекты этого построения бросаются в глаза и не остались незамеченными многими русскими марксистами. Но философская полемика, возгоревшаяся в марксистской среде вокруг основных проблем познания, относится уже к самому последнему времени, ко второй половине первого десятилетия текущего века, то есть к тому периоду в истории русского марксизма, характеристика которого не входит в план настоящей статьи.

Мы ограничимся поэтому лишь одним замечанием. Плехановская концепция философского материализма, даже если бы она была т е о р е т и ч е с к и безупречна, представляла бы все же очень слабое утешение перед лицом п р а к т и ч е с к о й безвыходности солипсизма. Ведь характерная особенность солипсизма заключается в том, что он теоретически совершенно неопровержим[1], и Плеханов, подобно другим его критикам, мог указать лишь на полнейшую невозможность для человека, как общественного существа, провести это учение на практике. И эта практическая несостоятельность солипсизма отнюдь еще не устраняется, если мы к непосредственно переживаемым нами представлениям присоединим теоретически мыслимую материю как их объективную основу. В самом деле, "для нас" материя существует, во всяком случае, лишь в виде субъективных отблесков в нашем сознании; угаснут эти отблески, и "для нас" наступит полная ночь, абсолютное небытие, несмотря на продолжающееся в н е н а с существование материи; а так как в общественной деятельности участвуем именно "мы", а не скрытые за нами вещи "в себе", то, очевидно, постулат объективного бытия материи менее всего может подвигнуть солипсиста к энергичной работе на пользу ближнего. Горю можно было бы помочь лишь в том случае, если бы нам удалось убедить солипсиста, показать ему воочию, что исходная его посылка неправильна, что в самом "его" сознании далеко не все принадлежит ему, далеко не все субъективно, что в самом переживании человека есть нечто, выводящее его за пределы его личности, и не путем отвлеченных рассуждений, а совершенно конкретно, в непосредственном опыте сливающее его с общественным целым. Марксисты, как и все одушевленные общественными интересами люди, отнюдь не чужды этого "нечто", и, благодаря великой философской традиции, именно в марксизме это "нечто" должно бы быть осознано гораздо лучше, чем где бы то ни было. Действительно, у того же Г. В. Плеханова мы находим прекрасные строки, гораздо вернее ниспровергающие солипсизм, чем все его спекуляции о вещах "в себе".

Дело идет о гегелевском определении свободы как познанной необходимости. "Очень ошибаются те, — пишет Плеханов, — по мнению которых стоит нам только убедиться в неизбежном наступлении

[1] Что в свое время отметил еще Энгельс.

данного ряда событий, чтобы у нас исчезла всякая психологическая возможность содействовать или противодействовать ему. Тут все зависит от того, составляет ли моя собственная деятельность необходимое звено в цепи необходимых событий. Если — да, то тем меньше у меня колебаний, и тем решительнее я действую..." В этом случае человек сознает "невозможность поступать иначе, чем он поступает. Это именно то психологическое настроение, которое может быть выражено знаменитыми словами Лютера: "Hier stehe ich, ich kann nicht anders"[1] и благодаря которому люди обнаруживают самую неукротимую энергию, совершают самые поразительные подвиги..." Человек с такою психологией, "считая себя посланником Божьим, подобно Магомету, избранником ничем не отвратимой судьбы, подобно Наполеону, или выразителем никем не преодолимой силы исторического движения, подобно некоторым общественным деятелям XIX века, обнаруживает почти стихийную силу воли, разрушая, как карточные домики, все препятствия, воздвигаемые на его пути Гамлетами и Гамлетиками разных уездов"[2].

Как видит читатель, здесь говорится не только об отвлеченном познании необходимости, но и о конкретном сознании действующей во мне или через меня могучей сверхличной силы. И там, где эта личная интуиция сверхличного действительно есть и правильно осознана, там, как карточные домики, разрушаются все возражения гамлетизирующего солипсизма, а также и все воздвигаемые им метафизические или религиозные суррогаты этой интуиции.

А. ВОЛЫНСКИЙ

Профессора **С. А. Венгерова**

Аким Львович Флексер, известный исключительно под псевдонимом *А. Волынский*, родился в июле 1863 года в Житомире, в еврейской семье. Отец имел небольшой книжный магазин и был не только торговцем, но и библиофилом. Учился А. Л. в житомирской гимназии, не поладил в старших классах с начальством и окончательный экзамен держал экстерном в Петербурге в 1882 году. Тогда же он поступил на юридический факультет Петербургского университета, который окончил в 1886 году со степенью кандидата. Во время пребывания в университете выдвинулся докладами на философские и литературные темы в известном студенческом Научно-литературном обществе, основанном в начале 1880-х годов Орестом Миллером, но затем подвергнувшемся преследованиям и в 1887 году совсем закрытом. После одного из докладов А. Л. началось сближение его с Д. С. Мережковским. По окончании курса А. Л. было предложено остаться при университете для приготовления к магистерскому экзамену, но помешало вероисповедание.

На литературное поприще выступил Волынский в "Восходе" начала 1880-х годов и здесь обратил на себя внимание статьями о Спинозе. В середине 1880-х годов он завязывает тесные отношения с домом знаменитого виолончелиста и директора консерватории К. Ю. Давыдова, жена которого А. А. Давыдова сумела собрать вокруг себя блестящее литературно-артистическое общество. Давыдова позднее, в 1890-х годах, основавшая известный журнал "Мир Божий" (переименованный потом, в силу разных цензурных комбинаций, в "Современный мир"), во второй половине 1880-х годов взяла на себя секретарство в "Северном вестнике". Основанный в 1886 году женщиной-юристом А. М. Евреиновой "Северный вестник" первоначально был как бы продолжением недавно закрытых "Отечественных записок". В нем принимают участие Михайловский, Короленко, Глеб Успенский, Плещеев, Скабичевский, Протопопов, Южаков и ряд других сотрудников запрещенного журнала. Но вполне органичным их сотрудничество не было. Они на "Северный вестник" смотрели как на временный приют, много писали в других органах — "Русской мысли", "Русских ведомостях", стремились создать свой собственный орган, что и осуществилось, когда в 1892 году С. Н. Кривенко и К. М. Станюкович стали во главе "Русского богатства". А с другой стороны,

[1] "Стою на этом иначе не могу" *(нем.)*.

[2] За 20 лет. С. 47 и 473.

примкнувшие к "Северному вестнику" и салону Давыдовой новые литературные силы — Мережковский, Минский второго периода своей деятельности, Волынский, Гуревич, Гиппиус тоже только внешне ладят с представителями "отживающего", с их точки зрения, поколения.

Очень скоро мир будет нарушен.

В автобиографической записке Л. Я. Гуревич, напечатанной в настоящем труде, колоритно рассказана эпопея "Северного вестника" после его перехода к представителям "новых течений", и главным образом к Волынскому. Совершенно расходясь с Л. Я. Гуревич в ее одностороннем понимании того круга идей, в борьбу с которыми вступила молодая редакция "Северного вестника", я тем не менее с особым удовольствием дал место рассказу Любови Яковлевны, написанному по настойчивой просьбе моей. Мне важно было получить этот искренний и потому доподлинный "человеческий документ" именно потому, что сам принадлежу к тому поколению и примыкаю к тому кругу идей, с которыми так яростно воевал "Северный вестник".

Но, как всякое личное освещение, лироэпический рассказ Л. Я. Гуревич, конечно, не дает картины объективной и требует коррективов. Корректив не по существу тех идей и стремлений, которые воодушевляли редакцию "Северного вестника" и не с точки зрения сочувствия или несочувствия стремлениям молодой редакции. Для историка совсем неважно обвинить или оправдать прошлое, главная задача — понять его. И вот в субъективном изложении Л. Я. Гуревич нет исторической перспективы, нет объяснения того странного явления, что "новые течения" уже в конце 1890-х годов имеют шумный успех и прочно устанавливаются в литературе, а первый провозвестник их — "Северный вестник" пал в борьбе с "равнодушием читающей публики" и главный пророк "Северного вестника" — Волынский, как только журнал закончил свое многострадальное существование, не нашел себе более места в текущей журналистике.

Мне еще в настоящем томе — во второй главе моего вводного очерка "Этапы неоромантического движения" придется коснуться причин неудачно сложившейся личной литературной карьеры Волынского, который формально имеет все права считать себя одним из создателей "новых течений" 1890-х годов. Сейчас только кратко скажу, что нормальна, плодотворна, создает прочные симпатии и сколько-нибудь продолжительное влияние только та критика, которая одновременно с разрушением старого любовно и торжествующе встречает новое. А у Волынского именно любви-то никогда и не было. Он только ненавидел, а когда в литературе выступили новые, *творческие* силы и ярко определились действительно новые настроения, он с полным отсутствием чутья совершенно не распознал в них союзников и, вместо того чтобы радостно комментировать и приветствовать, обрушился на них с таким же озлоблением, с каким нападал на "старые" течения.

Вся деятельность Волынского в "Северном вестнике" сводилась вообще к ожесточенной вражде. Первые статьи его в журнале, когда "Северный вестник" еще не принадлежал Волынскому и Гуревич, были посвящены вопросам философским и этическим. Из них обратили на себя внимание "Критические и догматические элементы в философии Канта". Но как только Волынский становится во главе журнала, он весь отдается злободневному ратоборству и совершенно забывает о создании тех новых умственных ценностей, во имя которых номинально велась его борьба. Критические и другие статьи его всецело теперь носят полемический характер. Если он превозносит теперь Гоголя за "Переписку с друзьями", Юркевича за борьбу с Чернышевским и т. д., то весьма мало по существу, а исключительно чтобы уязвлять все еще властных в литературе единомышленников Белинского, Добролюбова и Чернышевского. Призывая вернуться к философскому идеализму, к религии и к признанию вообще метафизических основ нравственности и духовной жизни, Волынский подверг крайне резкой и ожесточенной критике все идейное движение радикальной части нашей литературы начиная с 40-х годов. Он в нем усматривал только грубый, примитивный материализм и антихудожественное приурочивание искусства к потребностям повседневной жизни.

Ожесточение критика нарастало постепенно. На первых порах его "Литературные заметки" отнеслись с чрезвычайным почтением к Михайловскому. Вместе с тем, однако, Волынский видел в нем деятеля п р о ш л о г о, который должен уступить место новому литературному поколению. Михайловский сурово отклонил похвалы "Северного вестника" и только выловил из них ряд крайне неудачных выражений, которыми критик провозвещал появление

этого нового литературного поколения. Одно из таких выражений ("обнаружилась новая мозговая линия") приобрело особенную известность и сделалось предметом постоянного глумления над критиком, слог которого вообще отличается крайнею вычурностью и риторизмом.

В завязавшейся полемике Волынский совершенно отбросил первоначальное, сдержанное отношение и, желая показать несостоятельность того круга идей, из которого вышел Михайловский, предпринял пересмотр литературной деятельности всех корифеев русской радикальной мысли: Белинского, Добролюбова, Чернышевского и других критиков 60-х годов. Историко-литературная сторона, стремление объяснить, почему деятельность целого ряда людей высокого ума, огромного таланта и благороднейшего сердца приняла известное направление, при этом пересмотре отошла совершенно на второй план. С особенным усердием полемист направлял свои удары на изобличение плохой, по его мнению, философской подготовки главных представителей русской прогрессивной критики. Помимо того, что утверждение Волынского в значительной степени фактически неточно, это была совершенно неподходящая мерка, потому что критика наша из философии брала только общее настроение, и значение ее, помимо чисто литературной заслуги истолкования великих представителей русского слова, в том, что она силою своего энтузиазма и страстностью стремления к истине подняла до необычайной высоты духовное сознание русского читателя.

Всего больше полемическое увлечение Волынского повредило статьям о Белинском и Добролюбове, которые дают прямо извращенное представление о значении и характере их литературной деятельности. В своих нападках на Писарева и других второстепенных "разрушителей эстетики" 60-х годов обличитель был более прав, но в этом не было ничего нового, потому что уже в конце тех же самых 60-х годов близорукость писаревского "реализма" была осознана, и деятельность Михайловского началась с протеста против опасностей такого узкого понимания вещей. Разница только в том, что Михайловский и другие, полемизировавшие с Писаревым в конце 60-х и начале 70-х годов, восстали против его увлечений, понимая, однако, высокий источник их происхождения. Критик же "Северного вестника" отнесся к ним с лишенным всякой исторической перспективы ожесточением, не пожелав или не сумев разглядеть, что под внешним материализмом или якобы грубым утилитаризмом 60-х годов сказывается вполне религиозная и чисто метафизическая преданность тому, что можно назвать присутствием Бога в сердце.

Исходя из странной для оценки литературных деятелей мерки знания или незнания философии, критик нашел в себе более теплое отношение только к Герцену и Лаврову.

В начале 1890-х годов "новые" течения почти совсем еще не встречали сочувствия. В известных, пока очень немногочисленных литературных кружках шли новые искания, но огромная часть читающей публики еще была верна традициям радикальной мысли, и статьи Волынского вызвали чрезвычайное ожесточение не столько по существу, сколько своею неожиданностью. Читающая публика привыкла слышать все то, что говорил Волынский, из уст защитников старины и писателей ретроградного лагеря. Теперь же обвинительный акт против дорогих идей произносился от имени нового поколения, писателем, который уверял, что он зовет вперед, а не назад.

Ожесточение, вызванное статьями Волынского, выразилось в том, что с ним очень мало полемизировали, а больше глумились или негодовали за то, что он разрушает авторитет любимых писателей и учителей. Это уже, конечно, было мало убедительно в устах поклонников писателей, которые сами тем замечательны, что разрушали старые авторитеты. К нападкам прогрессивной печати присоединились, из-за происхождения Волынского, реакционные антисемитские органы, которым так любезны должны были быть по существу нападки Волынского на идейное движение 60-х годов.

Крайнее озлобление, вызванное в радикальных и просто прогрессивных кругах выступлениями Волынского, особенно ярко выразилось в чрезвычайно нашумевшем инциденте на юбилейном обеде в честь Скабичевского, 24 марта 1894 года. В апологии Волынского, изданной страстным поклонником его Н. Г. Молоствовым под названием "Борец за идеализм", изложение инцидента, с приведением газетных статей по поводу его, занимает 34 большею частью набранных петитом страницы и выразительно озаглавлено "Скандал на юбилее А. М. Скабичевского". "Скандал" был вызван тем, что Волынский, только что изничтоживший миросозерцание 60-х годов, счел зачем-то нужным не только письменно поздравить юбиляра, но, кроме того, еще

и лично явиться на чествование критика, который только и жил, только и гордился тем, что всецело это миросозерцание усвоил и в своих писаниях проводил. Распорядители, придравшись к ничтожному формальному основанию, не пустили, однако, Волынского в залу ресторана, где происходило чествование, и он, как говорилось в одной из очень сочувственных ему и негодующих заметок "был вынужден уйти с перекосившимся лицом и бледными губами". Инцидент попал в газеты, сам Волынский о нем рассказал в ближайшей книжке "Северного вестника", завязалась оживленная полемика с распорядителями обеда, которые сначала хотели все доказать, что тут дело не в "нетерпимости", как их упрекали, не в партийном ожесточении, а в каких-то формальных дефектах: поздно пришло заявление, обед носил "характер чисто частный" и т. д. Но смешно же было поверить тому, что в огромном зале знаменитого ресторана "Медведь", где обедало 125 человек, вдруг не нашлось места еще для одного сотрапезника, который, к тому же, едва ли был бы особенно в претензии, если бы ему вместо полного парадного обеда в 5 блюд с вином дали для утоления голода несколько бутербродов и стакан чаю. Дело было именно в "нетерпимости", той нетерпимости, которая в одно и то же время составляет и слабость русской интеллигенции, ибо нетерпимость, несомненно, сужает горизонты, но вместе с тем сообщает и огромную силу, доводя ее литературно-политические убеждения до высоты религии.

Один из распорядителей — известный педагог-словесник Виктор Острогорский, отделился, впрочем, от своих товарищей и в дополнительном личном объяснении, кроме несоблюденных формальностей, указал и настоящую причину:

"О желании г. Волынского (быть на обеде) узнал я только за полчаса до обеда от прислуги ресторана, и тотчас же сам написал наскоро ему извещение, что в настоящее время, то есть за 25 минут до обеда, место предоставлено ему быть не может, так как подписка прекращена, и извещение это послал г. Волынскому тотчас по его адресу. Второпях я извещение это действительно не подписал, в чем и должен сознаться. Через короткое время, почти перед приездом юбиляра, когда уже собралась вся публика, числом до 125 человек, меня вызвали в прихожую ресторана, где и обратился ко мне г. Волынский, еще не получивший моей записки, с просьбою допустить его на обед, — я отвечал категорически, что подписка прекращена и что поэтому допущен он быть не может; затем никаких объяснений я с ним не имел. Вот фактическая сторона дела. В объяснение же, почему я, как инициатор и главный распорядитель обеда, не нашел возможным допустить, помимо неудобства слишком поздно выраженного мне желания, г. Волынского участвовать в обеде, позволю себе прямо привести соображение, которым я считал себя вправе руководиться. Зная положительно, что и самому юбиляру и очень многим из его почитателей, на обеде присутствовавших, было бы крайне неприятно на тесном дружеском празднике видеть г. Волынского, который, как и сам пишет, расходится с юбиляром "в эстетических и философских воззрениях", я просто, как распорядитель, не желал испортить юбиляру и большинству его почитателей этот дорогой и очень редкий у нас для литературного деятеля день присутствием на частном обеде чужого для юбиляра и для большинства человека, который, вероятно, и сам почувствовал бы себя несколько неловко в чужом для себя обществе. Не сказал же я этого г. Волынскому прямо из излишней деликатности и мягкости, полагая, что он, как взрослый и литературный человек, сам поймет неловкость положения, как своего, так и моего, как распорядителя. В излишней вежливости перед г. Волынским каюсь и несу достойное наказание в том скандале, который мне, как инициатору обеда, менее всего приятен. Вот все, что могу сказать в объяснение "инцидента", который, судя по тому, что многие лица говорили мне за обедом, что они ушли бы, если бы явился г. Волынский, и по тому, что во время чтения письма г. Волынского раздалось шиканье, мог бы разрастись и быть всего неприятнее ни в чем не повинному юбиляру, ради которого мы, его друзья, собрались. Крайне сожалею о том, что г. Волынский в своем письме в "Северный вестник" решается так неосторожно и резко говорить о распорядителях, которые хотели только одного, чтобы "светлый праздник" юбиляра, на который, в числе других его почитателей, пришли и многие из лучших представителей русской литературы, не был омрачен никакими "инцидентами".

Шум вокруг "инцидента" все рос, объяснения распорядителей только подливали масла в огонь. За Волынского энергично заступилась реакционная часть печати, заступилось даже, в лице самого Суворина, "Новое время", всегда травившее Волынского как еврея. "Московские ведомости" поставили вопрос на государственную точку зрения:

"Санкт-Петербургские вед." тоже останавливаются на позорной истории, разыгравшейся на празднике г. Скабичевского, где г. Волынский был грубо оскорблен — в виде жертвы, принесенной на алтарь памяти Добролюбова и Чернышевского. Газета умалчивает об имени г. Волынского и — напрасно. Тут для г. Волынского нет позора. Понятно, что 150 человек всегда имеют физическую силу, достаточную для оскорбления одного. Позор на петербургской журналистике.

Это, впрочем, вполне сознают "Санкт-Петербургские ведомости"... И подумать только, что такое проявление совершенно дикого фанатизма могло произойти в присутствии всего петербургского журнального мира! Из 150 человек не нашлось никого, кто бы помешал безобразникам. Страшно подумать, что стали бы делать эти люди, если б имели какую-нибудь власть, если бы на них не было городового".

Защита "Московских ведомостей" и Суворина мало могла содействовать тому, чтобы и читающая публика стала на сторону Волынского. В особенности публика журнальная, которая, может быть и односторонне, но свято вплоть до наших дней сквозь все испытания самых мрачных эпох пронесла все лучшее, что было в традициях 40-х и 60-х годов. В этом, скажу еще раз, может быть ее слабость, но в этом же ее огромная сила, в этом объяснение того чудесного явления, что небольшой кучке русской интеллигенции удалось окрасить в свой цвет духовный строй огромной страны. Роковая ошибка Волынского в том, что он не критиковал, не исправлял, а без всякой исторической перспективы злобно поносил заветы, которые иначе, как великими, все же назвать нельзя. Ибо что может быть выше лозунга: все, в том числе и искусство, должно служить живой жизни. Всякое новое поколение, конечно, не должно застаиваться на одном месте, сын исправляет ошибки отца, но любовно. И только из-за озлобленности критика, а вовсе не по существу публика к ратоборству Волынского отнеслась так отрицательно: как мы знаем из драматического рассказа Л. Я. Гуревич, все ее героические усилия ни к чему не привели, и "Северный вестник" должен был закрыться.

С прекращением в конце 1890-х годов "Северного вестника" кончилась и роль Волынского, как деятеля общелитературного. Он меньше, чем прежде, однако и немало с тех пор пишет и особенно работает, но все это уже происходит в стороне от "большой дороги". Публика и критика перестает интересоваться дальнейшей деятельностью ожесточенного полемиста, когда он от разрушения перешел к работам созидательного характера — к апологии Достоевского, Леонардо да Винчи, углублению нашего отношения к балету. В связи с этим второй период деятельности Волынского неизбежно теряет интерес для истории литературы, поскольку она является летописью событий заметных, которые произвели то или другое, но значительное впечатление. К тому же большая часть работ, которым Волынский по преимуществу отдался после прекращения "Северного вестника", и по задачам своим не имеет общелитературного интереса. Таковы его занятия историей живописи и хореографического искусства.

Тот путь общения с публикой, который у нас до сих пор все еще остается главным, — периодическая печать, с утратою собственного журнала почти закрылся для Волынского. Он сам с понятною горечью, но и нимало не стыдясь, а скорее гордясь, говорит об этом в предисловии к своей отдельно изданной "Книге великого гнева":

"Со времени прекращения "Северного вестника" мне негде печатать свои статьи. Для русской журналистики я был и остался еретиком. Я не люблю компромиссов и потому принужден выпускать свои работы без посредства периодических изданий".

Историей искусства Волынский заинтересовался еще во времена "Северного вестника". Предпринятая им в середине 1890-х годов вместе с супругами Мережковскими поездка в Италию положила начало ознакомлению его с биографией, научными трудами и творчеством Леонардо да Винчи. Со свойственной Волынскому быстротою увлечения новыми сюжетами, он после первого же ознакомления стал печатать в "Северном вестнике" статьи о Леонардо, которые потом появились отдельной, хорошо иллюстрированной книгой в издании Маркса.

От итальянского искусства Волынский перешел к византийскому, для чего ездил даже на Афон. Любопытные подробности как об этой поездке, так и о некоторых других связанных с поездкой фактах биографии Волынского мы находим в подготовляемом Е. М. Браудо к печати этюде, посвященном биографии и литературной деятельности критика "Северного вестника". Е. М. Браудо восторженнейший поклонник Волынского, что очень ярко отразилось на тоне нижеследующей цитаты из любезно предоставленной мне рукописи этюда.

"Весною 1899 года Волынский вновь уехал за границу, для продолжения своих работ по изучению византийской иконографии. На этот раз целью его путешествия были Константинополь и Афонские монастыри с их драгоценнейшими сокровищами иконописи. Для осмотра интересовавших Волынского памятников искусства необходимо было особое разрешение от константинопольского патриарха. Благодаря патриаршему фирману, он принят был на Афоне как лицо, облеченное доверием высшей духовной власти.

Велико же было удивление монахов, когда на основании "тескере" (турецкого паспорта) они убедились, что податель его — еврей. И этот еврей простаивал по пяти-шести часов на церковной службе, целые дни проводил в поисках старых церковных книг и обнаруживал исключительное знание святоотеческой литературы. Волынскому дан был послушник, в сопровождении которого он по пустынным и опасным дорогам объехал все двадцать два монастыря. В пространных беседах с образованными монахами на богословские темы Волынский старался выяснить отдельные догматы христианской веры. Духовные отцы, в свою очередь, пытались убедить богословски мыслящего писателя в необходимости крещения водою, без чего его внутреннее касание к Христу должно было пропасть всуе. Трехмесячное пребывание на скалах святой горы значительно сблизило Волынского с подлинным духом православия и послужило предварительной стадией для изучения религиозных проблем русской литературы. По возвращении в Петербург Волынский, под обаянием недавно пережитых им на Афоне религиозных настроений, обратился первоначально к Иоанну Кронштадтскому с письмом, в котором просил его высказаться на эти вопросы. О. Иоанн Кронштадтский не счел, однако, нужным ответить. Вторичное обращение к представителю православной церкви, на этот раз к митрополиту Антонию, оказалось более успешным, и Волынский приглашен был собственноручным письмом в Александро-Невскую лавру для собеседований с иерархом. Разговор этот, продолжавшийся около трех часов и выяснивший недилетантскую начитанность в богословских вопросах Волынского, последний вел со страстной убежденностью верующего человека. Митрополит настаивал на необходимости приобщения к соборности, основываясь на антииндивидуалистических воззрениях своего собеседника. "Вы говорите, как Савл, а могли бы говорить, как Павел" — так закончил он свои возражения. От опубликования своей интересной беседы Волынский отказался.

До известной степени эпизод этот нашел отражение в статье, помещенной в "Санкт-Петербургских ведомостях" под заглавием: "Они — христиане". Считая самое разделение современного общества на христиан и нехристиан лишенным внутреннего смысла, Волынский доказывает, что разграничение это тормозит развитие идей, могущих связать между собою различные народы единством общих верований. Самая же борьба за еврейскую эмансипацию имеет для него очень горькую сторону: "Все права, свойственные человеку как разумному духовному существу, — пишет А. Л. Волынский, — принадлежат евреям по самой природе вещей — их нельзя давать, их нельзя отнимать, их можно только насиловать. А между тем даже гуманнейшие люди, в ошибке борьбы, говорят о д а р о в а н и и евреям человеческих прав".

В 1900-х годах Волынский совершил целый ряд поездок за границу с целью изучения искусства. Так, в начале 1906 года он, по указанию Е. М. Браудо, "предпринимает путешествие в Бельгию и Голландию. Поездка эта знаменует новый период в его научной работе. Во время своих посещений этих стран (всего Волынским было совершено восемь путешествий по Голландии) он имел возможность изучить на нидерландской почве огромный художественный материал, послуживший фундаментом еще поныне незаконченного исследования о примитивах. Книга по искусству, задуманная Волынским, должна представить в значительно развитом виде его идеи о той народной живописи, пути которой уже намечены им в очерках, посвященных иконописцу русской литературы Н. С. Лескову. В живописных воплощениях нарождающегося индивидуализма, каким проникнуто все мастерство Квентена Масейса или Мемлинга, Волынский находит зерна религиозного искусства будущего...".

Во второй половине 1900-х Волынский после философии, критики, истории живописи переходит к новому кругу интересов — к балету. Е. М. Браудо в своем этюде так объясняет этот неожиданный переход.

"Поздней осенью 1906 года Волынский возвращается вновь в Петербург и принимает на себя обязанности заведующего репертуаром театра Комиссаржевской. Его кратковременная деятельность, заключающаяся в чтении перед труппой лекций о пьесах, принятых к постановке, и близкое ознакомление с современной театральной техникой окончательно укрепили Волынского в убеждении, что революция всего сценического искусства может быть совершена лишь путем возвращения к значительности древнегреческого актера. Этот новый пластический театр будет, подобно античному, раскрывать в сценических символах то, что составляет подлинное содержание всего драматического искусства: поэтический миф. Последний же требует условной символической передачи. Миф должен петь, танцевать, покрывать свое лицо маской. Именно идея маски, как символа актерского лицедейства на сцене, является сущностью греческого трагического искусства. И этот принцип сохраняет поныне значение для всей истории театра.

Мысли о сценической эстетике развернули перед Волынским перспективы научных работ, связанных со всем ходом его философского развития. В 1907 году он предпринял большое путешествие с научной целью в Грецию. Поездке этой предшествовало тщательное изучение литературы предмета, особенно истории дифирамба и культа Диониса как первоисточника эллинского трагического миросозерцания. Еще в бытность свою на Афоне, простаивая долгие часы на службах в монастырских церквах, Волынский старался уяснить себе связь между христианской литургией и эллинской экстазностью в сценическом священнодействии древних. По строго обдуманной программе он в течение четырех летних сезонов объехал, а частью обошел пешком все освященные греческим культом места. Параллельно с изучением античного театра Волынский продолжал свое ознакомление

с приемами сценической техники, особенно с материалами балетного танца, единственного элемента современного театрального зрелища, сохранившего характер пластического представления эллинов. В начале 1910 года ему предложено было заведование балетным отделом "Биржевых ведомостей". В ряде статей Волынский развивал основную мысль, что принцип балетного искусства есть принцип хореографического движения в древней орхестре. Таким сближением современного балета с античным театральным представлением, раскрытием, так сказать, идеальных основ балетного танца, Волынский значительно поднял интерес к балету как к культурному искусству. В области чисто балетной Волынский выступает ревностным хранителем классических традиций. Всей силой своего писательского темперамента он отстаивал культурное достояние балета от попыток свести его к плоскому реалистическому зрелищу".

По признанию поклонников Волынского, говорящих об этом с великим негодованием как о факте частью "партийной", частью националистической "травли", деятельность его в общем либо вызывает крайне враждебное к себе отношение, либо встречает — в последние 10—15 лет — полное равнодушие. Отметив ряд лестных отзывов иностранной критики о ставших известными в Германии и Италии книгах Волынского, Е. М. Браудо в своем этюде горестно восклицает:

"Эти сочувственные отзывы подтверждают для русского читателя лишь горькую евангельскую истину, что несть пророков в своем отечестве!"

Однако не одно только отрицательное отношение изведал Волынский на своем литературном пути. Так, мы знаем из рассказа Л. Я. Гуревич, что к числу тех, которые благожелательно относились к выступлениям Волынского, надо причислить не кого иного, как Толстого. С большим удовлетворением, хотя, конечно, субъективного происхождения, встретил выступления Волынского Лесков, столь пострадавший в 60-х годах от нападок радикальной критики. Но уже без всякой субъективной окраски было доброе отношение П. Д. Боборыкина. Своим участием в "Северном вестнике" выражал до известной степени сочувствие стремлению Волынского отойти от "старых шаблонов" даже Горький. Мамин, по сообщению Е. М. Браудо, ценил мужество, с которым Волынский "разбросал иконы русской критики". Когда 13 ноября 1901 года Волынский прочитал в Москве публичную лекцию "Современная русская беллетристика и журналистика", шум около его имени, умолкнувший было с прекращением "Северного вестника", возобновился с удвоенной силой. Значительная часть московских газет осыпали его настоящею бранью и издевательствами всякого рода. Но что касается публики, то нужно констатировать, что лекция скорее имела успех, чем неуспех. Начать с того, что огромный зал Политехнического музея был переполнен и что лекция была выслушана с большим вниманием. В том месте, где лектор резко нападал на Михайловского, с верхов, где сидела молодежь, послышалось шиканье и раздались крики "довольно!". Но партер заглушил шиканье, а после лекции раздались рукоплескания. Как на всяком публичном выступлении, эти рукоплескания главным образом, конечно, объясняются ораторским талантом Волынского, о котором поклонники Волынского всегда говорят с большим подъемом. Мне лично не приходилось слышать Волынского на больших собраниях, я только раз слышал его в одном литературном кружке, где он, после доклада об Оскаре Уайльде, выступил с кратким возражением. И, по-видимому, его действительно следует признать оратором с большим темпераментом, хотя и не без вредящих впечатлению дефектов произношения.

Через две недели — 28 ноября 1901 года — московская лекция была повторена в Риге, и на этот раз уже с успехом полным, без всяких протестов, что, очевидно, объясняется отсутствием радикально настроенной молодежи. В связи с этой лекцией известный местный литератор Всеволод Чешихин прочел даже в рижском литературном кружке доклад, специально посвященный Волынскому, в котором он к деятельности критика "Северного вестника" отнесся с большим сочувствием.

А затем следует отметить, что рядом с лицами, просто благосклонно относящимися к Волынскому, есть у него небольшой круг поклонников-энтузиастов, к которым горькое сетование "несть пророка в своем отечестве" уже никак не применимо. Для них Волынский настоящий пророк, о котором они говорят с благоговением, в русской печати совершенно необычным. Это своего рода паства. Мы знаем, сколько жертв принесло издательство "Северного вестника", чтобы дать возможность Волынскому высказываться без всяких стеснений. Замечательна затем преданность интересам Волынского ныне уже покойного издателя "Прибалтийского края" Н. Г. Молоствова. В 1901—1902 годах он не только сделал свою газету органом прославления Волынского, но — что совершенно у нас необычно по отношению к прижизненной

деятельности даже самых могучих вождей русской мысли — издал в 1902 году особую книгу-апологию под заглавием "Борец за идеализм. А. Л. Волынский" (Спб.), которую затем через год выпустил дополненным изданием. В последние годы Волынский приобрел необыкновенно восторженных апологетов в лице г-жи Наталии Кульженко и Е. М. Браудо. В немецкой печати с начала 1900-х годов Волынский имеет горячего пропагандиста в лице русско-немецкого журналиста И. Мельника, который снабжает немецкие литературные журналы статьями о его деятельности, а самое главное — перевел на немецкий язык выборку из статей Волынского под заглавием "Der Moderne Idealismus in Russland"[1] (Frankfurt am Main, 1905) и "Книгу великого гнева" ("Das Buch vom grossen Zorn", Frankfurt am Main, 1905). Тогда же появились в немецком переводе статьи о новейшей русской беллетристике и поэзии (в "Neue deutsche Revue Deutschland", 1905, № 33), о Чехове (Frankfurt am Main) и в "Berliner Tageblatt" монолог "Новая волна". В связи с названными сейчас переводами отметим, что еще в 1892 году в Копенгагене вышел датский перевод Age Maier'a статей Волынского о Толстом — "Tolstois Moralfilosofi"[2].

"Книга великого гнева" имела выдающийся успех в немецкой критике. К ней отнеслись сочувственно самые разнообразные круги: Бернштейн в "Documente des Socialismus"[3] (1905, Bd. V), известная писательница Ильза Франпан в солидном "Litterarisches Echo", а всего восторженнее глава немецкого модернизма Иоанн Шлаф (в Propyläen. 1905. № 40). Он назвал книгу Волынского одним из самых замечательных литературных явлений последних лет и посвятил ему свою драму "Вейганд".

Успеху книги Волынского, несомненно, содействовало именно то, что она появилась в переводе.

Это потому, что язык и стиль Волынского имеют одно несомненное положительное качество и один столь же несомненный и очень большой недостаток, который в переводе исчезает.

Как в самом деле ни относиться к существу писаний Волынского, было бы, однако же, крайне несправедливо и близоруко отрицать в них подъем и высокий строй. Можно даже согласиться с поклонниками Волынского, что пишет он "огненно". Правда, "огонь", горящий в писаниях Волынского, совершенно беспредметный, это какое-то клокотание, не дающее в результате никакого тепла. Однако горение тут есть несомненно. Но "огненность", может быть, самая трудная из задач стиля. Вместить даже истинно высокое в рамки соответствующего внешнего выражения дается лишь немногим избранникам. Даже у писателя настоящего, большого таланта пафос сплошь да рядом переходит в риторичность, надутость, ходульность. А для писателей скромных дарований "огненность" прямо находится у самой черты, отделяющей серьезное от смешного. И уже во всяком случае при желании писать "огненно" и высоким стилем надо владеть литературной речью в совершенстве, чего про Волынского никак нельзя сказать. Его статьи полны неудачно напыщенных выражений и оборотов и сплошь да рядом настоящих стилистических курьезов, усердно подхватываемых враждебною критикою и дающих богатую пищу сатирическим журналам. В переводе эти неудачи слога и курьезы исчезли. А кроме того, торжественность немецкого литературного языка несравненно больше подходит для патетизма, чем русская литературная речь, одна из главных особенностей которой в ее простоте и безыскусственности. В немецкой передаче приподнятый стиль Волынского очень много выигрывает.

Около середины 1900-х годов имя Волынского, благодаря его книге о Леонардо да Винчи, становится известным в Италии. Знающий русский язык уроженец Прибалтийского края, историк искусства профессор Seidlitz написал статью о ней (1904) в "Archivio storico Lombardo", в которой книга называется "Un opera magistrale"[4]. В связи с этим имя Волынского начинают цитировать в разных итальянских сочинениях по истории искусства. Так, профессор Griffone называет его "chiaro scritore russo"[5]. Подготовляя 2-е издание своей книги (1909), Волынский совершил несколько поездок в Милан и занимался в посвященном Леонардо да Винчи музее Raccolta Vinciana. Это его дружески сблизило с учеными, стоящими во главе музея. Связь с музеем стала особенно близкой, когда, закончив подготовительные работы, Волынский пожертвовал музею всю собранную им обширную коллекцию книг

[1] "Современный идеализм в России" *(нем.)*.
[2] "Нравственная философия Толстого" *(дат.)*.
[3] "Документы социализма" *(нем.)*.
[4] "Главное сочинение" *(итал.)*.
[5] "Светлый русский писатель" *(итал.)*.

и фотографий, касающихся биографии и творчества Леонардо. Пожертвованные книги были помещены в особые шкафы, а городское управление Милана поднесло жертвователю почетный диплом и художественной работы серебряную доску, исполненную по рисунку известного итальянского скульптора сенатора Л. Бельтрами. На доске надпись: "Allo studioso di Leonardo A. L. Wolynski della Raccolta Vinciana benemerito il commune di Milano[1]. 1908".

Самым ярким выражением того успеха, который Волынский имел в европейской критике, является страница, ему посвященная в "Geschichte der russischen Litteratur"[2] (Leipzig, 1905) берлинского профессора Брюкнера (A. Brückner). Правда, Брюкнер, представляя собою очень большую величину в польской филологии и в истории древнепольской литературы, не более как дилетант по отношению к истории литературы русской, известной ему из вторых рук. Но все-таки Е. М. Браудо в своем этюде имеет полное основание сказать, что в Германии "признание" Волынского "раздалось и с профессорской кафедры". Страницу Брюкнера было бы неправильно, однако, охарактеризовать только как обыкновенное "признание". Все, что говорили о Волынском самые пламенные поклонникн его, Брюкнер, со свойственной всегда этому экспансивнейшему ученому необычайною стремительностью, воспринял в той мере, которая едва ли может считаться действительной услугой восхваляемому писателю. Для Брюкнера Волынский не на шутку человек, стоящий головой выше всех корифеев русской критики. Печально состояние этой очень жалкой и крайне недобросовестной критики. "Большинству русских критиков недостает философской дисциплины ума, и отсюда ее пренебрежение к абстрактному мышлению и теоретическим обоснованиям в познании красоты и суждениях о ней". Но вот пришел Волынский — "комментатор Спинозы и Канта, глубокий знаток Гегеля и Шопенгауэра, которые Чернышевскому, например, были известны почти только по имени" и подверг все это "уничтожающему пересмотру". От русской критики, можно сказать, только мокро осталось. Волынский показал, как Белинский направил критику "по ложному пути", а его преемники проявили себя только в "высокомерии, несправедливостях всякого рода и промахах". Волынский показал "пробелы образования и поверхностность суждения" Чернышевского и других критиков 60-х годов, показал недобросовестные приемы их полемики, состоящие в "замалчивании и вышучивании насмерть (zutodehöhnen) неудобных противников". За эту самостоятельность суждения и желание нарушить "спячку либеральной традиции" критик "Северного вестника" был "объявлен вне закона" и мог продолжать свою деятельность, только издавая свои писания отдельными книгами. Одною из них является проникновенные (tiefdringende) этюды о "Книге великого гнева", то есть "Бесах" Достоевского. Это "настоящий образец того, чем должна быть эстетическая критика". И "рядом с ординарно-тенденциозной шарманочностью русской критики (tendenziösen Geleier der ordinären russischen Kritik) этюды Волынского являются настоящим освобождением". Но для этого подвига "нужны были силы такого человека, как Волынский (dazu war allerdings nur ein Volynskij im Stande), о высокой эстетической, философской и исторической подготовленности которого свидетельствует его книга о Леонардо да Винчи и работы над примитивами".

Поистине медвежьей услугой является эта неумеренность похвалы и поистине комическое стремление поставить Волынского выше всех представителей во всяком случае, как к ней ни относиться, высокоталантливой русской критики. Но что и Волынский человек незаурядных способностей, огромной импульсивности, огромного трудолюбия, большой образованности, хотя, увы, всего менее в той области, которая ему больше всего была нужна — именно историко-литературной, в этом тоже не может быть сомнения. К сожалению, все это пошло по неправильному пути и не дало тех результатов, которые могло дать в силу некоторых основных дефектов духовного склада Волынского. Но о них удобнее будет сказать во второй части моего обзора "Этапов неоромантического движения", где будет идти речь о "переоценке всех ценностей" и "разбрасывании старых икон", которой ознаменованы 1890-е годы, и о той роли, которую тогда играл Волынский в качестве передового застрельщика.

[1] "Исследователю Леонардо — А. Л. Волынскому за заслуги перед музеем Raccolta Vinciana — муниципалитет Милана" *(итал.)*.

[2] "Истории русской литературы" *(нем.)*.

Часть II

Синтетический модернизм и богоискательство

(Начало XX века)

Этапы неоромантического движения

Профессора **С. А. Венгерова**

СТАТЬЯ ВТОРАЯ

X

Беллетристика 80-х годов

Как о чем-то симптоматически едином я говорил в предыдущей главе не только о поэтах, в 80-х годах выступивших впервые, — Фофанове, Андреевском, К. Р., но и о поэтах старых — Апухтине, Случевском, Кускове, потому что они теперь вдруг вышли из недавнего пренебрежения к ним и собственной творческой апатии. И, наконец, несомненную симптоматичность нельзя было не усмотреть в чрезвычайно высоком признании, выпавшем теперь на долю поэтов — могикан поколения 40-х годов: Майкова, Полонского, Фета. Того самого Фета, из которого в 60-х годах Писарев сделал нарицательное имя писателя, растрачивающего свое дарование на пустяки.

Во всем этом нельзя было не установить прямой связи с тем замечательным возрождением общего интереса к поэзии, которым знаменуется эпоха нашего неоромантизма, давшего целый ряд весьма замечательных поэтов.

Но в сфере беллетристики те же 1880-е годы характеризуются появлением ряда новых литературных имен, которые ни в коем случае чего-либо связующего с неоромантизмом собою не представляют.

Говоря о "новых именах", ставших известными в 80-х годах, я выделяю из них целый ряд таких, литературные успехи которых только хронологически связаны с этими годами, но которые всеми корнями своего духовного существа сидят в предыдущем периоде — в 70-х годах. Таков прежде всего Короленко. Столь же крепко врос в традиции 70-х годов Якубович-Мельшин. Он приобрел известность еще гораздо позднее — в конце 1890-х годов, но все же какою грубою методологическою ошибкою было бы рассматривать поэзию Якубовича вне теснейшей связи с настроениями поколения 70-х годов. К этому же поколению, хотя и с некоторыми оговорками, должен быть причислен расцветший и погасший в первой половине 80-х годов Надсон. И наконец, к семидесятникам же, в силу первых, всегда столь решающих впечатлений молодости должны быть причислены и получившие известность только в 80-х годах Мамин-Сибиряк, Потапенко, Ясинский. Конечно, общий облик Потапенко, благодаря чрезмерной плодовитости его и неизбежно связанной с этим ремесленности далеко не подходит под понятие о семидесятнике. Но все же и лучшими своими вещами, такими, например, как "На действительной службе", и лучшими страницами в других своих произведениях, даже тех, которые написаны наспех, Потапенко обязан только тому, что в наиболее впечатлительные годы жизни испытал на себе обаяние идеализма 70-х годов. Ясинский, выступивший в лучшие, начальные годы своей литературной деятельности под псевдонимом

Максима Белинского, с наступлением реакции 80-х годов совершенно отошел от настроений молодости и на некоторое время даже прямо перешел в ряды обличителей идей 70-х годов. И все же он семидесятник и старший сверстник поколения Гаршина, Осиповича-Новодворского, Минского, Альбова не только по возрасту (р. 1850), но и потому, что вне начальных лет литературная деятельность его интереса не представляет. В первом, кратком периоде этой деятельности, когда он был сотрудником "Слова", "Отечественных записок", "Вестника Европы", Ясинский талантливо и верно, без партийной односторонности изображал и отражал внутреннюю жизнь того слоя русской интеллигенции, который, при всей своей малочисленности, был тогда солью земли и сообщал эпохе свою героическую окраску. И именно потому, что в этом отражении чувствовалось биение пульса эпохи, оно и имело литературное значение. А все прочее, на что в 80-х и 90-х годах растратил свой незаурядный талант Ясинский, когда отошел от традиций молодости, литературного значения не имеет, за исключением одного только "Тараканьего бунта" — злой, но не лишенной правды картины народной темноты и невежества.

Чехов, конечно, глубоко и вполне органически связан с безвременьем именно 80-х годов, весь вышел из него. Но его как главаря целого чеховского периода и как писателя, значение которого не ограничивается каким-нибудь десятилетием, было бы слишком узко прикрепить именно к беллетристике 80-х годов, и я потому и выделил его особо в первой статье.

Под беллетристами 1880-х годов в тесном смысле я сейчас подразумеваю многочисленную группу писателей и писательниц, которые именно в 1880-х годах и самом начале 1890-х годов окончательно определились, сказали все, что могли сказать, имели тогда maximum своего успеха и потом уже были оттерты новыми течениями, с которыми ничего общего не имели ни по манере, ни по сюжетам.

К этой группе писателей-восьмидесятников по преимуществу следует причислить Гнедича, Влад. Тихонова, Тихонова-Лугового, Леонтьева-Щеглова, князя Голицына-Муравлина, Кигна-Дедлова, Маслова-Бежецкого, Будищева и целую плеяду женщин-писательниц: Крестовскую, Микулич, Шапир, Виницкую, Шабельскую, Юлию Безродную, Бларамберг-Апрелеву и отчасти также Леткову-Султанову и Дмитриеву.

Характерной чертой группы писателей-восьмидесятников, несомненно, одаренных талантом, но, тоже несомненно, — скромных размеров, является отсутствие тенденциозности. В этом связь их с общим настроением 80-х годов, которые были эпохой реакции не только политической, но и последним этапом начавшейся еще в 70-х годах реакции против крайностей "идейного" искусства, против стремления превратить о р г а н и ч е с к у ю, свободно родившуюся связь жизни и искусства в узенькое прокрустово ложе подчинения искусства определенным целям. К сожалению, не только в этой свободе от тенденциозности сказалась связь беллетристов-восьмидесятников с унылым безвременьем победоносцевской эпохи. Она сказалась в полном отсутствии полета и устремлений. В общем, беллетристика 80-х годов больше литература для развлечения, для наполнения гладко изложенным литературным материалом многочисленных иллюстрированных "семейных" журналов, и никак ее нельзя назвать литературой, идущей во главе духовной жизни своего времени. Широких задач она совершенно чужда, дерзаний, тех дерзаний, которые вскоре придадут такой огромный интерес неоромантизму, у нее нет и следа.

Весьма гладко, занимательно подчас, даже блестяще "сделаны" пьесы, рассказы, повести, романы *Петра Петровича* Гнедича. Но попробуйте подвести итоги его теперь уже почти сорокалетней деятельности и этим сотням лиц, выведенных в многочисленных и столь "легко читаемых" произведениях плодовитого автора, и в результате окажется, что ни одно из этих лиц не стало типом и не удержалось в памяти читающей публики. Пользуясь заглавием одного из романов Гнедича и, значит, одним из авторских его заданий, все это "китайские тени", литературно бесплотные, бесследно промелькнувшие.

Несомненно, талантливым беллетристом и драматургом был *Владимир Алексеевич* Тихонов, в лучших своих рассказах и пьесах — бойкий, интересный, веселый и остроумный рассказчик. Но опять-таки все это писано для того, чтобы позабавить читателя, и без всяких забот о том, чтобы психологически обосновать фабулу, и без

всяких сколько-нибудь широких творческих задач.

В широте замысла нельзя отказать другому из братьев Тихоновых — *Алексею,* известному под псевдонимом Луговой. Но этой широты хватило только на одно удачное произведение, почти в самом начале литературной деятельности Лугового.

По некоторым свойствам своего таланта Луговой мог бы играть известную роль и в период расцвета неоромантизма. Так, характерною особенностью творчества Лугового всегда была напряженность. Его всегда тянуло к изысканности и эффектным положениям. Уже заглавия его произведений приподняты — "Между двух смутных идеалов", "Pollice verso"[1], "Nocturne", "Альмирор", "Возврат. Роман колеблющихся настроений" и т. д. Действующие лица говорят у него цитатами из латинских и других классиков, а подчас автор не стесняется вводить целые страницы из Шопенгауэра. Не стесняется он также целиком пересаживать на русскую почву западноевропейские типы. В деревенской глуши не только фигурирует у него господин, считающий себя доподлинным Дон-Жуаном, но даже его лакей знает про Лепорелло и считает себя прямым его потомком. Любви к эффектным положениям Луговой, однако, обязан и своим наибольшим литературным успехом, выпавшим на долю его повести "Pollice verso". Эти интересно задуманные "параллели", четыре "панно", иллюстрирующие психологию толпы. Повесть начинается описанием боя гладиаторов в римском цирке, где неистовая толпа, опуская палец вниз (pollice verso), требует от гладиатора-победителя смерти гладиатора-побежденного. Во втором и третьем "панно" действие переносится в Мадрид, на бой быков, затем в Антверпен на дебют начинающего певца, которому, несмотря на заканчивающуюся смертью болезнь, приходится петь пред публикой, сердитою на скупого антрепренера за то, что он медлит с ангажементом знаменитого тенора. Наконец, в четвертом "панно" действие происходит в русском провинциальном университетском городе: молодой, блестяще начавший карьеру профессор-хирург — отчасти потому, что соперник, старый хирург, подставляет ему ножку, — делает неудачную операцию; больная умирает, взволнованный оператор дает сопернику пощечину, печать за это на него страшно накидывается, у него сразу падает практика, грозит удаление из университета, жена волнуется не за него, а за свою будущность, и доктор в конце концов застреливается. Сквозь этот калейдоскоп эпох и стран проходит одна и та же хорошо схваченная черта — беспощадная жестокость, с которою толпа, пресмыкаясь пред победителем, безжалостна к побежденному. Картины, набросанные автором, в значительной степени театральны и условны, но вместе с тем написаны ярко и колоритно.

Эта театральная условность, как я уже сказал, могла бы сблизить Лугового с падким на эффекты неоромантизмом. Но и по возрасту, и по первым, всегда устанавливающим общее направление каждого писателя литературным впечатлениям Луговой слишком врос корнями своего творчества в старую литературную почву, чтобы сколько-нибудь органически примкнуть к новым течениям. И если он, с одной стороны, как и все беллетристы-восьмидесятники, отошел от тенденциозности 60-х годов, то совершенно не сошелся и с декадентством и символизмом.

В литературе нередки писатели, которых можно определить как "авторов одного произведения". Вспомним хотя бы Мюрже, при имени которого всегда является ассоциация о его "Vie de Bohème"[2]. И это совсем не так худо — быть связанным только с одним произведением, если оно хорошее. Но беда, если автор имевшего успех произведения тщится во что бы то ни стало оправдать возбужденные надежды, а сил не хватает. Тогда получается настоящая драма. И ее в очень тяжелой форме, осложненной почти болезненным самомнением, пережил Луговой после успеха "Pollice verso". Вся остальная половина жизни его, обнимающая почти четверть века, была глубокой трагедией бессилия и мучительных потуг создать что-то большое и важное.

Несомненно, трагическою фигурою является и написавший так много "юмористических" рассказов и "веселых" комедий *Иван Леонтьевич* Леонтьев, более известный под своим псевдонимом Ив. Щеглов. Выступив в самом начале 1880-х годов в "Отечественных записках", "Вестнике Европы" и других журналах очень хорошими

[1] "Палец вниз" *(лат.)*, то есть "Добей его".

[2] "Жизнь богемы" *(фр.)*.

рассказами из военной жизни, Щеглов вскоре перешел к легкой комедии и жанру. И в той, и в другой области он имел успех. Запомнились его типы флиртующих курортных или "курсовых" дамочек, и прочно укрепился популярный до сих пор еще тип *"дачного мужа"*. Тип не бог весть какой глубины и в значительной степени шаржированный, однако, метко выхваченный из живой действительности. Все обещало Щеглову благополучное литературное бытие, но в 90-х годах он как-то совершенно растерялся в водовороте борьбы старых и новых течений и, не примкнув ни к тем, ни к другим, был отброшен в сторону. Это его озлобило. Как всякое реальное чувство, озлобление, даже когда оно не есть священное негодование, подчас бывает хорошим источником литературного творчества. Но для этого оно должно иметь какой-нибудь исходный пункт, какое-нибудь определенное отношение, должно подходить к вещам с определенными требованиями. А вот этой-то определенности и не было совсем у Щеглова. Органически чуждо ему было "направленство", хотя он и начал свою писательскую карьеру под покровительством Плещеева и возлагавших на него надежды радикальных литературных кругов. Но столь же чужды были его трезвому, бесхитростному творчеству туманы символизма и изломанность декадентства. Всего ближе и милее ему было творчество Чехова, с которым его еще сближала и большая личная дружба и то, что Чехов очень ценил его талант. Но чеховская тоска, спасавшая и так углублявшая "юмор" Чехова, тоже была совершенно чужда немудрящему творчеству Щеглова. И вот, не направляемый ни принадлежностью к определенной литературной школе, — что для писателей не чересчур сильных и самобытных часто служит очень хорошим опорным пунктом, — ни глубиною собственных творческих настроений, талант Щеглова стал в 1890-х годах заметно вянуть и разменяваться. Он или в десятый раз возвращался к картинкам курортного флирта, или давал уже очень мелкий жанр. А затем дело пошло и того хуже. Щеглов совсем исчезает из толстой журналистики и, идя по линии наименьшего сопротивления, перебирается в "Новое время" и реакционный московский ежемесячник "Русское обозрение". По слабохарактерности своей, он приноравливается к запросам этих милых изданий и начинает печатать вещи, которые, при всяческой снисходительности, никак все же иначе как беллетристическим пасквилянтством назвать нельзя. Пошли разные фельетоны, рассказы и целые романы, где под прозрачнейшими псевдонимами были вышучены люди радикального стана литературы. Щеглов не остановился даже перед тем, чтобы в смешном и пошлом виде выставить своего литературного крестного отца — Плещеева. Это уже было настоящим литературным падением и создавало одиозную репутацию симпатичному и добродушному, в основной сущности своей, "Жану", как его ласково титуловал Чехов. Но именно потому, что Щеглов был по существу симпатичным и нравственно приличным человеком, он и не процвел в том лагере, куда его затянула растерянность и слабохарактерность. К этому надо прибавить, что крайне непрактичный Щеглов-Леонтьев на редкость нелепо устроил также свои интимные и материальные дела. И последние 10—12 лет его жизни были настоящим мучением. Без денег, одинокий, до такой степени растерявший литературные связи, что ему — во всяком случае известному писателю — чрезвычайно трудно было даже просто пристроить в сколько-нибудь видных изданиях свои, правда, слабые уже и старомодные произведения. Щеглов, при встречах с ним, производил поистине удручающее впечатление. И только одно скрашивало эту загубленную литературную жизнь — любовные заботы о создании народного театра и народного репертуара.

Без материальных лишений, но с тем же трагическим сознанием загубленных литературных возможностей, нерадостно доживал свой не очень долгий век типичнейший беллетрист-восьмидесятник *Владимир Людвигович* Кигн, известный под псевдонимом Дедлов. По годам наибольшей литературно-общественной впечатлительности, Кигн-Дедлов был семидесятник и 20-летним юношей напечатал в 1876 году свой первый, обративший на себя внимание рассказ "Экзамен зрелости". Но достаточно прочитать самое крупное по объему и очень дорогое авторскому сердцу позднейшее произведение Дедлова — автобиографический роман "Сашенька", чтобы понять, что душою автор ничего общего не имел с тем, что характеризует 70-е годы. Политические переживания молодежи, потребность самопожертвования и вообще всякие общественные стремления и желание порвать

с отжившими традициями были ему органически чужды и вызывали в нем смешок. Именно смешок, не негодование, не осуждение, что — как всякое сильное переживание автора — всегда усиливает художественную изобразительность и дает ей яркость, а подхихикивание.

В аполитической атмосфере первой, самой мрачной полосы победоносцевского безвременья Кигн-Дедлов и как бойкий фельетонист и критик переменившейся "Недели", и как беллетрист почувствовал себя вполне в своей тарелке. Как критик и публицист, он всегда восставал против всего сумрачного и программно-принципиального в литературе. Как беллетрист, он ярко отразил ту странную перемену ролей между "отцами" и "детьми", о которой мне уже приходилось говорить в первой статье. Теперь те из "отцов" 80-х годов, которые в 60-х годах были "детьми" и в житейской борьбе не растеряли идеалов, высмеиваются своими "детьми"-восьмидесятниками, "трезво" относящимися к задачам жизни вообще и своей благополучной житейской карьере в частности. Отец-идеалист и сын-практик становятся излюбленными типами чутких к злобе дня романов Боборыкина. Касается новых "отцов" и "детей" и Дедлов. И если не остается сомнения, в какую сторону клонятся симпатии Боборыкина, то не оставляет сомнения и отношение Дедлова. Все его симпатии на стороне беспринципных детей, а на долю "отцов" остаются шуточки, подчас весьма забавные, насчет их веры в "последние слова науки". Общее отношение к ним — как к взрослым ребятам.

Однако одним *а*политизмом, *а*моризмом и всякими другими "измами" с приставкой *а*, то есть *не*, проживешь недолго и во всяком случае читателя не потрясешь. Глубоко забирать читателя можно только тогда, когда имеешь что-нибудь за душой заветное, что любишь и любовью к чему жаждешь заразить и других. А у внешне талантливого Дедлова, да еще полного какого-то мелкого польско-немецкого шляхетского чванства, именно ничего за душою не было и сказать ему было нечего. И сознавая это отсутствие содержания, Дедлов усиленно пускается в путешествия, бойко и занимательно описывая свои странствия по Европе, Востоку и отдаленным русским окраинам. Все это читалось, пока печаталось в газетах и журналах, создавало автору в литературных кругах репутацию талантливого человека, но совершенно не волновало. И в общем, несмотря на свою бесспорную даровитость, Дедлов даже не попал в число тех литературных деятелей, которых читающая публика считает "писателями" и которыми сколько-нибудь серьезно интересуется. Болезненно сознавал глубоко огорченный этим невниманием Дедлов, что дарование его бесплодно растрачено, и мрачно прожигал жизнь. Самый финал этой неудачной жизни — за пьяной беседой в трактире его застрелил без всякого серьезного повода приятель — является своего рода символом нелепо растраченных возможностей.

К числу талантливых, но недостаточно одаренных внутренним содержанием писателей следует причислить мало кому известного теперь *Алексея Николаевича* Маслова, пишущего под псевдонимом Бежецкий. Начав литературную деятельность во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов интересными газетными корреспонденциями с театра военных действий, он в 1880-х годах напечатал ряд военных рассказов, живых и правдивых, дававших основание возлагать на дебютанта известные надежды. После войны материал для бойких, веселых очерков дало путешествие по Испании и в родные "медвежьи углы". Но вот кончились внешние поводы, и отсутствие более глубоких импульсов творчества, отсутствие, как и у Кигна-Дедлова, того, что можно назвать внутренним содержанием, не замедлило оказать свое действие. Просто иссякло само творчество, и бесспорно талантливый Бежецкий за тридцать лет, прошедших после появления его военных рассказов и путевых очерков, обмолвился какими-нибудь двумя-тремя пьесами, прошедшими со средним успехом, да переводами Лопе де Вега.

У князя *Дмитрия Петровича* Голицына, пишущего под псевдонимом Муравлин, был не только внешний талант. Его дебюты обещали незаурядного литературного деятеля. Уже одна плодовитость — это была плодовитость не ремесленная — обращала на себя внимание. Человеку, очевидно, было что сказать. Выступив в середине 1880-х годов, молодой автор один за одним издал отдельно целый ряд романов и повестей из жизни большого света: "Убогие и нарядные", "Тенор", "Баба", "Мрак", "Хворь", "Около любви", "Деньги", "Князья", "Рубли", "Не убий" и др. То, что мы

обыкновенно соединяем с представлением о "великосветском" романе, всего менее относится к произведениям Муравлина. Это сплошь картины вырождения аристократических родов. Далеко не все в них художественно ценно, многое обрисовано поверхностно и односторонне. Справедливо упрекал Михайловский Муравлина в "погребности", то есть в том, что, хорошо изучив атмосферу и мрак того нравственного погреба, того душного подземелья, в котором разыгрывается действие его романов, автор как-то забывает, что не весь же мир является таким погребом. Есть же и сферы светлые, где действуют не одни только бесчестные и распутные, нравственные уроды и дегенераты. Но это уже вопрос другой, вопрос широты захвата и типичности. Самое же изображение мрака той среды, которая дана в романах Муравлина, и Михайловский, и другие критики не могли не признать сильным и ярким. Самый замечательный из серии "погребных" романов Муравлина — "Баба", потрясающий рассказ о том, как простая, некрасивая, грязная деревенская баба всецело, до гипноза, завладевает всем существом князька-вырожденца. Она не хитрая, не хищная, ничего не делает для того, чтобы овладеть увлекшимся ею на почве, очевидно, болезненной чувственности князьком, не ценит нового блестящего положения своего. Свое превращение в важную барыню она принимает с тупым равнодушием. Но в этой тупости есть какая-то глубокая цельность, и вот что гипнотизирует безвольного дегенерата. Тут, впрочем, не одно вырождение. Являясь своего рода психиатрическим скорбным листом, "Баба" имеет и общепсихологическое значение для характеристики всякого вообще безволия при столкновении его с настоящею силою, какого бы она свойства ни была. По впечатлению на читателя "Баба", в лучших своих частях, вещь страшная, "школы Достоевского" — род литературы, подвизаться на котором даже с самым скромным успехом надо иметь дарование серьезное. Однако серьезные ожидания, которые возбудила серия первых романов Муравлина, быстро пошли насмарку. С 1890-х годов в деятельности его происходит резкий перелом. Его, прямо сказать, загубила политика дурного сорта. Выступив под патронажем Михайлова-Шеллера, Муравлин теперь круто уклоняется вправо, делает министерскую карьеру, становится воинствующим националистом и в наши дни является одним из самых реакционных сановников. Невместно стало ему изображать "мрак" аристократического вырождения, и он пишет совсем не свойственные его пессимистическому дарованию кисло-сладкие сказки и феерии в мнимо "славянском" стиле оперных постановок. Изредка касается Муравлин и современности, современных политических деятелей и явлений, но уже столь тенденциозно, что не возбуждает никакого интереса, и его произведения последних 15—20 лет мало кому известны даже по заглавиям. А за дальностью эпохи первых дебютов имя Муравлина вообще большой публике почти не известно.

К числу весьма немногих беллетристов-восьмидесятников, еще не вышедших из литературного обихода, принадлежит *Алексей Николаевич* Будищев. Писатель, не зарывший своего дарования в землю, много и не ремесленно пишущий вплоть до наших дней, но все же не развивший всех задатков, в него заложенных, не чувствующий сам, что в его творческих настроениях сильно и что слабо, Будищев лишен того, что можно назвать художественным миросозерцанием или мироотношением. Фатальное влияние на художественную ценность рассказов и романов его оказало тяготение к уголовщине, без которой не обходится почти ни одно из произведений Будищева. Чрезмерное для верной картины русской жизни место занимает также в его произведениях адюльтер и ревность. "Пробуждение совести" для Будищева возникает только в связи с представлением о преступлении. А столь характерное для русской общественности "пробуждение совести" более чуткого свойства совершенно ускользнуло от внимания его, и тот, кто хотел бы ознакомиться с русскою жизнью конца XIX века по Будищеву, пришел бы к странному заключению, что, кроме всякого рода хищников в прямом смысле этого слова, ничего не было тогда. Народная жизнь тоже очень односторонне взята у Будищева, большею частью со стороны дикой тьмы невежества, в ней царящей. В общем, погоня за внешним эффектом ослабила у Будищева разработку эффектов более тонких.

Все сказанное сейчас относится к более крупным по объему произведениям Будищева — повестям и романам. Настоящее

же призвание его — литературная миниатюра. Небольшие рассказики его и в частности те, которые вошли в лучший его сборник "Разные понятия" (Спб., 1901), написаны очень колоритно, сочным языком, с блестками настоящего юмора, с уменьем на небольшом пространстве газетного фельетона ярко обрисовать положение и целый тип. Будищев тонко чувствует природу, любит лес, степь и беглыми, но резко очерченными штрихами умеет передать свои настроения читателю. И в общем, в ряду представителей созданного Чеховым небольшого рассказа, Будищев по художественным ресурсам своим должен был бы занять первое после Чехова место. Он не занял, однако, такого соответствующего его природным дарованиям места, потому что, повторяю еще раз, лишен того, что должно назвать художественным миросозерцанием — у него нет определенного взгляда на жизнь. С талантом подмечая и воспроизводя отдельные черточки действительности, Будищев не только не дает совокупностью своих произведений общего освещения русской жизни, но даже в каждом отдельном рассказе не выдерживает типичности и быстро сбивается на анекдот. И в этом нельзя не усмотреть самой тесной связи с безвременьем 80-х годов. Если Чехов выскочил из "мешка", то потому, что его подняло над ничтожеством эпохи и ее разбродом тоска и огромный талант. Но таланты средние, которые всегда очень нуждаются в руководящих началах и определенной точке зрения, в этом душном подземелье завяли и разменялись на мелочи.

Из женщин-писательниц, выступивших в 80-х и самом начале 90-х годов, наиболее надежд по природным задаткам и уму подавала *Лидия Ивановна* Веселитская, известная под псевдонимом Микулич и еще более под именем "автора *Мимочки*". Она выступила в 1883 году в "Вестнике Европы" повестью "Мимочка-невеста", которая прошла незамеченной. Но появившееся восемь лет спустя (1891) в том же "Вестнике Европы" продолжение повести "Мимочка на водах" обратило на себя всеобщее внимание и создало автору репутацию одной из наиболее талантливых современных писательниц. Менее понравилась третья часть трилогии о Мимочке — "Мимочка отравилась" (1893), хотя и она написана с присущим автору тонким юмором и полна метких наблюдений над светской жизнью (особенно хороша мамаша Мимочки). В лице героини всех трех повестей, хорошенькой Мимочки, Микулич создала чрезвычайно жизненный тип девушки и женщины того слоя светского общества, который стоит на рубеже между истинно великосветским обществом — богатым, знатным, не знающим препятствий в исполнении своих прихотей и желаний — и людьми, которым трудно достается желание стать на одну доску с привилегированными баловнями судьбы. Сама Мимочка тоже существо промежуточное, не злое и не доброе, живущее, по определению автора, просто "т а к" и органически неспособное чувствовать что-нибудь ярко и самостоятельно. Подвернулся ловкий и красивый гвардеец — она в него слегка влюбилась, охотно стала его невестой; расстроилась свадьба — она с такою же легкостью утешилась, а когда подвернулась другая "партия", в лице старого и безобразного генерала Спиридона Ивановича, она была вполне счастлива от перспективы зажить богато и беззаботно. Несколько лет она была верна своему мужу, но проснулись инстинкты — и Мимочка провела курортный роман с опытностью записной кокетки, чем она отнюдь не была, и спрятала концы в воду не только наружно, но и внутренно: когда Мимочка вернулась домой, от романа осталось в душе только приятное, но отдаленное воспоминание. Третий эпизод — "Мимочка отравилась" — нарушает цельность типа: хотя трагикомедия и разыгрывается в тот критический для женщины возраст, когда и в Мимочках просыпается стремление к яркому и необыкновенному, но все-таки в любви ее к французу, гувернеру ее сына, мало правдоподобия. Этот строгий республиканец — человек совсем не тех качеств, которыми прельщаются Мимочки. Еще меньше правдоподобия в том, что Мимочка в своем dépit amoureux[1] отравилась, и хорошо только то, что отравилась она лишь "так", не настоящим образом, и осталась жива. "Мимочка", сразу давшая Микулич серьезную известность в 90-х годах, была, однако, и кульминационным пунктом ее литературной карьеры. Появившаяся в 1894 году большая повесть "Зарницы" не давала законченных типов и совершенно ненужным

[1] Любовная досада *(фр.)*.

образом растянута разными эпизодами из путешествия по Европе; но начало превосходно: картины южнорусской природы, поездка девушек к тете и их разговоры о будущем написаны с изящной мягкостью и артистичностью. После "Зарниц" Микулич почти замолкает. Две-три повести, из которых следует назвать "В Венеции" и "Черемуху", кое-какие воспоминания в "Историческом вестнике", несколько небольших рассказов в "Новом времени" — вот и все, что сделано за 20 лет. Очевидно, действовал угнетающе на творческое настроение "нажим", как говорят теперь военные обозреватели новых течений, с их крикливой новизной, совершенно иными сюжетами, совершенно иным языком и новыми формами. Читатель явно тяготел к этим новым формам и не было охоты говорить перед равнодушной к старой литературной манере аудиторией.

В старой манере писала и *Мария Всеволодовна* Крестовская, выступившая в печати и литературно созревшая в самом начале 80-х годов, когда только пошатнулась односторонность тенденциозной литературы, а новая литературная манера еще не обозначилась. Талант у Крестовской был настоящий, у нее была "выдумка", способность к чистому творчеству. Но основа ее рассказов и повестей — все же в значительной степени была автобиографическая, а эта опора довольно предательская. Автобиографично, конечно, в достаточной мере, творчество самых крупных писателей, Толстого и Достоевского не исключая. Но крупные таланты умеют вовремя удержать себя и не переходить границы, отделяющей типичное от индивидуального. Крестовская, как талант средней руки, в меньшей степени владела этим искусством, и сюжеты ее рассказов по преимуществу были посвящены лично пережитым "ранним грозам" и артистическим треволнениям. Писала Крестовская искренно, без ходульности и в общем встретила привет и у публики, и у критики. Но центрального типа, вроде Мимочки, неразрывно связанного с представлением о Микулич, или какого-нибудь общего основного настроения ее творчества с исчезающей памятью о Крестовской не связано.

Не связано ничего определенного и с почти совсем забытым именем *Александры Александровны* Виницкой, дебюты которой, некогда, в самом начале 80-х годов, по талантливости рассказа возбуждали надежды. Помимо этой талантливости рассказа, писания Виницкой не представляют собою ничего спаянного чем-нибудь центральным, каким-нибудь общим настроением, излюбленным типом и т. д. Все отдельные случаи, отдельные положения, отдельные фигуры. По возрасту — она родилась в 1847 году — и по первым, определяющим писательский путь литературным впечатлениям (она очень картинно описывала, как увлекалась Тургеневым почти тогда, когда появились его великие произведения) Виницкая должна быть отнесена к поколению 70-х годов или даже 60-х годов. Но с тем, что составляет основу психологии 60-х и 70-х годов, Виницкая ничего общего не имеет. И всего правильнее можно отнести ее к 80-м годам и началу 90-х годов не только потому, что именно в эти годы она вступила на литературное поприще усердной сотрудницей и "Вестника Европы", и "Северного вестника", и "Нового времени", но и потому, что писания ее вполне были в духе этой чуждой общественности эпохи. Когда в самом крупном по объему произведении своем, но вместе с тем и в самом неудачном и даже прямо нелепом — в романе "Поленовы и Ярославцевы" она попыталась коснуться молодежи, женского движения и других вопросов, так или иначе связанных с "политикой", то получилось нечто крайне несуразное. Известная несерьезность, впрочем, вообще присуща писаниям Виницкой, которая, с периодами большого и меньшего обострения, сама была человеком не всегда нормальным.

Микулич, Крестовская, Виницкая составляют ту группу писательниц-восьмидесятниц, которые совершенно чужды общественности. Про других этого сказать нельзя, в особенности про тех, которые по возрасту и первым литературным впечатлениям могут быть до известной степени причисленными и к поколению 70-х годов. Так, *Елена Ивановна* Бларамберг (пишущая под псевдонимом Ардова, также под фамилией мужа — Е. Апрелева), задаваясь большею частью отдельными мелкими случаями и положениями, иной раз стремится дать и более широкие картины и отразить целые полосы общественной психологии. Но в обработке тем этого рода, помимо основного недостатка писательницы — отсутствия способности рисовать отчетливо и аргументировать сколько-нибудь убедительно, определенно сказалась и смутность общего

серого настроения 80-х годов, когда все как-то было ни то ни се.

Заметно были окрашены общественностью первые выступления *Ольги Андреевны* Шапир в "Отечественных записках" начала 80-х годов. Это, однако, совсем не шло на пользу писательнице, потому что тут было гораздо больше выспренности, чем настоящего, органического интереса к общественности. Творческие настроения Шапир явно тяготеют в другую сторону, и наиболее удачны те ее произведения, в которых она разрабатывает вопросы и положения, связанные с проблемою любви и семейственности. Излюбленные сюжеты ее: борьба эгоизмов, прикрывающихся принципом семейственности, "Бабье лето" – драма запоздалой любви пожилой женщины, а вместе с тем и "Ранние грозы" молодой любви. Лучше всего Шапир удавались небольшие рассказы — "Кандидат Куратов", "Ранние грозы" и др., и гораздо меньше удавались большие романы, которым особенно мешала витиеватость диалогов и описания чувств превыспренних героинь. Написанные с талантом, любовные эпопеи Шапир создали ей положение одной из очень известных писательниц 80-х годов, но литературная манера ее вся была в прошлом, и потому период торжества "новых течений" убивал охоту выступать с новыми произведениями на старые мотивы.

Некоторою известностью пользовалась в 80-х и начале 1890-х годов *Юлия Ивановна* Яковлева, писавшая под псевдонимом Юлия Безродная. У нее не было своей излюбленной области изображения, она писала и жанровые картинки, и сказки на индийские темы, изображала жизнь верхов петербургских литературно-артистических кругов и захолустную скуку "медвежьих углов". При скромности дарования эта пестрота мешала читателю вынести сколько-нибудь определенное впечатление из главного сборника ее рассказов, по сухости манеры оправдывающего свое довольно претенциозное заглавие — "Офорты".

Александру Станиславовну Монтвид-Шабельскую, родившуюся в 1845 году, только потому нужно подвести под рубрику беллетристов 80-х годов, что именно в эти годы и в начале 90-х годов она написала несколько романов и длинный ряд рассказов и очерков. Кроме злободневного романа (о киевских муниципальных выборах), которым Шабельская дебютировала на рубеже 1870-х и 1880-х годов, все остальные произведения ее чужды связи с текущей жизнью и либо ретроспективно описывают эпоху крепостного права и пробуждение протеста против него, либо вне всяких схем и программ набрасывают картины народной жизни. Романы Шабельской растянуты и интереса не представляют, но "Наброски углем" дают ряд живо и талантливо зарисованных народных типов.

Недостаточно замечена была большою публикою в свое время, недостаточно замечается и теперь вдумчивая литературная работа *Екатерины Павловны* Летковой-Султановой. А между тем блестки настоящего таланта, чувство природы, хорошее усвоение народной речи, отчетливый, совсем не "женский" рисунок и тонкий общественно-психологический анализ отводят ей видное место среди писательниц, выступивших в 80-х годах. Леткова всего теснее примыкает к "Русскому богатству"; вышедшее в 1897 году собрание ее рассказов вызвало большую сочувственную статью Михайловского, и, однако, она всего менее принадлежит к прямолинейному народничеству. В гораздо большей степени она — летописец эпохи промежуточных, чеховских настроений и нытиков, от одного берега отставших, а к другим не приставших. Наиболее обратившее на себя внимание произведение Летковой — "Мертвая зыбь" — посвящено психологии чуткой женщины, выросшей в традициях деятельного народничества, но захватываемой волною самодовлеющего индивидуализма; она глубоко чтит святость борьбы за общее благо, но в ней вместе с тем властно просыпается "жажда личного счастья, жажда ласк, красоты, неги". Отсюда изломанность и разлад. Среда, ее воспитавшая, не отрицает факта крушения своих надежд. Мать-шестидесятница говорит заколебавшейся дочери: "Ты застала нас в период банкротства, когда наши идеи, наши стремления разбивались о равнодушие или холопство, с одной стороны, и о насилие — с другой". Дочь мало умиляет эта ссылка на "антракт общественной жизни России" и без всякой нежности относится она к полосе, когда, по ее верному определению, "благородное возмущение и бессильное негодование" было характеристичным свойством даже лучших представителей эпохи. И вот получилась неразрешимая дилемма: с одной стороны, "так стыдно жить", а жить по-иному не хватает душевной энергии у бессильных

людей безвременья. Жизнь высших слоев общества Леткова рисует в крайне непривлекательных красках. Это какое-то сплошное царство узаконенной лжи и никого не обманывающего притворства. Но немного утешения дают Летковой и наблюдения над народной жизнью. В простых людях она с тем постоянством внимания, которое уже становится чертой не одних изображаемых лиц, но и самого автора, тоже следит за перемещиванием альтруизма и эгоизма, твердости и расплывчивости, жизнерадостности и гнетущего чувства одиночества. Одинокими Леткова интересуется особенно, и это так понятно в эпоху, когда ни в чем, кроме личных интересов — почвы естественной, но всегда зыбкой, — нельзя было найти что-нибудь отвлекающее от самого себя. Другой мотив, тоже облюбованный Летковой, мотив типично чеховский, угрюмый и безнадежно пессимистический — трагедия засасывания житейской тиной. В одном из лучших рассказов Летковой, "Мухи", жизнь приравнивается к той липкой массе, которая не сразу убивает и отравляет прилипшую муху, а создает какую-то иллюзию возможности высвободиться из клещей грязной смерти. Попавшаяся муха делает отчаянные усилия вырваться и только после долгой и бесплодной борьбы падает, смертельно обессиленная. Так и человек. "Вся разница в том, кто в чем и как увязнет: один в страсти, другой в честолюбии, третий в погоне за пропитанием. И бьется и мучается, а конец у всех один — мушиный".

Настоящее исключение из общего настроения писателей и писательниц, хронологически неразрывно связанных с 80-ми годами, представляет собою бодрость талантливой *Валентины Иововны* Дмитриевой. Это находится в явной зависимости от того, что жизнь ее прошла не в центрах, слишком нервных, слишком чувствительных ко всякого рода колебаниям литературно-общественной атмосферы, а в провинции, которая цельнее в своих настроениях и не так быстро сдает позиции. В провинции и в мрачную годину 80-х годов связь с традициями 60-х и 70-х годов, несомненно ослабев, все же сохранилась в более значительной степени, чем в центрах. И это своего рода провинциальная старомодность выгодно отразилась на писательстве Дмитриевой тем, что дала опору в общем оптимистическому мироотношению ее. Много посвятив внимания изображению настроений народолюбивой интеллигенции, Дмитриева значительную часть своей литературной деятельности посвятила также изображению народной жизни. Она провела это изображение в тонах мажорных. Отношение Дмитриевой к народу в общем примыкает к идеализирующему народничеству, но с одним весьма характерным оттенком. Сама дочь народа, Дмитриева, естественно, его любит по-иному, не так, как народолюбцы-интеллигенты, и если его идеализирует, то просто из любви к родному быту, а не книжно-надуманно. Это сообщает даже ее идеализированным типам несомненную жизненность.

XI

Публицистика 80-х годов

На публицистике 80-х годов, конечно, в еще большей степени должно было сказаться безвременье, в корне убивавшее всякие активные настроения. Отсутствие активности вело и к дряблому примиренчеству, и к нарождению лукавого оппортунизма и, наконец, выразилось в общем сдвиге публицистической мысли в сторону очень приниженных требований.

Нельзя считать просто хронологическим фактом, что именно в первое, самое унылое и серое десятилетие победоносцевского периода народилось т о л с т о в с т в о. Под "толстовством" отнюдь не следует, конечно, понимать всю совокупность теоретической мысли Толстого. Надо различать в ней две стороны, бесконечно неравные по своему историческому значению. Если Толстой стал выразителем совести века, то только в к р и т и ч е с к о й части своего мировоззрения. Историческая роль Толстого в том, что он с неслыханною силою напал на внешне понимаемую церковь и полицейское государство с той стороны, с которой клерикально-деспотический строй считал себя в совершенной безопасности — с точки зрения искренно понятой евангельской заповеди. По существу, в критике Толстого нет ни одной черты, которая с такою же силою не была бы указана радикальною мыслью. Но радикальная мысль исходила из оснований скептически позитивных, чуждых среднему, мирному обывателю, и потому широких масс не затрагивала.

Толстой же велик тем, что внес брожение и разрушительную критику отживающих верований и понятий в такие слои, которые до него никакими "проклятыми" вопросами не занимались.

Но эта разрушительная работа Толстого, подкопавшая все здание старого, показного благочестия и эксплуатации народного труда, стала яркой и определенной гораздо позднее — в 1890-х годах, когда Толстой поставил все точки над i. До белого каления Толстой довел тех, в кого метил, только в 90-х годах. К 80-м же годам относится самая гнилая часть учения Толстого — рабская теория "непротивления злу". Под "толстовством" в тесном смысле понимается дряблое сектантство, захватившее в 80-х годах часть чутких элементов молодежи и выразившееся в каком-то, в огромном большинстве случаев, опереточном мужиковствовании. Великий лозунг 70-х годов "в народ" был воспринят "толстовством" как форма личного самоусовершенствования. Хождение "в народ" проявляется теперь каким-то маскарадным превращением в мужиков по внешнему облику, без всякой протестующей подкладки. "Опрощиваются" теперь не с тем, чтобы направить народ на путь культурного развития и сознания своей личности, а, напротив того, чтобы отряхнуть от собственных ног пыль цивилизации и зажить жизнью первобытной близости к природе. И вот этот-то отказ от всего, что столь недавно было так дорого и свято, и заставляет меня усматривать нечто вполне органическое в том, что рабская теория "непротивления злу" и не менее рабская, наивная теория самоусовершенствования, как панацея против несовершенств социального строя, именно в 80-х годах нашли такой громкий отклик. Позднее ведь "толстовство" как крупное движение совсем захирело. Много всяких теорий выдвинул Толстой в своих великих и лихорадочных поисках за смыслом жизни, и в разные эпохи разные стороны его мировоззрения получали разное значение. В 1904—1905 годах, например, интерес к толстовской проповеди лечения общественных язв собственною добродетелью почти исчез, и на время к голосу великого писателя русской земли никто не прислушивался. Это показывает, что и самый великий человек влияет лишь постольку, поскольку он отражает дух и потребности времени. Вот почему и успех бескрылой теории "непротивления злу" был ярким показателем того поражения, которое только что потерпело *активное* "противление злу".

Несравненно более мелким, но все-таки характерным выражением безвременья 80-х годов была и теория "малых дел". Она называется иной раз также "абрамовщиной", по имени публициста *Якова Васильевича* Абрамова (1858—1906), на страницах не только теперь присмиревшей, а ставшей своего рода подготовительной школой для "Нового времени" "Недели" старавшегося доказывать, что в эпохи, когда исчезают широкие задачи, можно удовлетвориться скромною деятельностью в роли народных учителей, докторов, земцев и т. п. Сама по себе эта теория не заслуживала внимания и по второстепенному литературному значению ее проповедника, и по явной маниловщине своей. Но Абрамов перешел в "Неделю" из "Отечественных записок" и причислял себя к радикальному народничеству, и вот почему такой первенствующий публицист, как Шелгунов, счел своею обязанностью повести на страницах "Русской мысли" упорную и ожесточенную войну с этой оппортунистической пошлостью, усыплявшей настоящую общественную бодрость. Печальным оппортунизмом была и метаморфоза миросозерцания другого столпа "Недели" — недавнего революционера *Иосифа Ивановича* Каблица-Юзова (1848—1893), одного из создателей той фракции "народничества" 70-х годов, которая полагала, что интеллигенция, искренно заботящаяся о благе народа, должна поступиться своими специально-интеллигентскими идеалами и стремиться к созданию строя, согласного с идеалами самого народа. Но в 70-х годах Юзов видел воплощение "идеалов народа" исключительно в рационалистическом сектантстве, общинном землевладении и, конечно, свободе от бюрократической "опеки", чтобы выразиться мягко. А теперь он, и сам поступив на государственную службу, вполне примирился с основами государственности 80-х годов и весь пыл своей полемики направил против "либеральных будочников", каковыми для него по преимуществу были Михайловский и Пыпин. Что и говорить — в них-то и было все зло, мешавшее торжеству истинно "народных" начал!

Всеобщим унынием и дряблостью не замедлили воспользоваться спекулянты на низменные инстинкты толпы. На этот раз

на помощь им подоспели элементы, до того не игравшие роли в русской жизни. В дореформенной России и довольно долго в России послереформенной решающее значение в ходе общественной жизни имел только небольшой контингент высших классов. И консерватизм, и радикализм одинаково были дворянскими настроениями. В 60-х годах пришел "разночинец", но и он быстро усвоил себе облик и психологию правящего интеллигентного класса. Теперь это меняется, и первое, самое страшное десятилетие победоносцевского периода ознаменовано тем, что на арену общественной жизни впервые с решающим значением выступил тот слой, который Щедрин назвал "улицей". Медленный, но прочный рост промышленности и нарождение мелкой буржуазии на первых порах создает обширный, культурный только по внешности контингент людей, еле начинающих мыслить и читать. Эти люди на первых ступенях образования могут понимать только показное и внешнее, а в сфере житейских вкусов смакуют удовольствия только низменные и пошлые. Вот почему квасной патриотизм, пресмыкательство пред властью и просто потакание пошлым инстинктам всегда находят в них прочную опору для борьбы с элементами передовыми и ищущими серьезной умственной пищи. Отсюда — небывалый расцвет в 80-х годах "мелкой" и шовинистской прессы. Мелкая пресса развращала своих читателей порнографией, шантажными пасквилями, сенсационно-кровавою уголовщиною и подогреванием всякого суеверия, начиная со спиритизма и кончая "чудесами" Иоанна Кронштадтского.

Но несравненно более разлагающее влияние, чем "мелкая пресса", оказывала "большая" шовинистическая, рептильная пресса, потому что, по условиям времени, она оказалась во главе печати. Вся петербургская оппозиционная печать была либо совсем уничтожена, либо обезличена до того, что не пользовалась никаким авторитетом. Уж на что умерен был буржуазно-либеральный "Голос", прямо заявивший в 1878 году, что революционеры недостойны веревки, на которой их повесят. И все-таки "Голосу" пришлось прекратить свое существование (1883) тотчас же после вторичного воцарения злобно-мстительного Дмитрия Толстого: он отплатил Краевскому уничтожением миллионного предприятия за то, что "Голос" увольнение Толстого (при Лорис-Меликове в 1880 году) назвал "величайшею реформою" Александра II. Еще раньше вынужденно по существу, хотя и "добровольно" по форме, прекратился и "Порядок" Стасюлевича в 1882 году. Стремившиеся занять место "Голоса" и "Порядка" "Новости" мало подходившего к роли создателя большой политической газеты О. К. Нотовича были и слишком робки, и порою прямо пошловаты. И почти безраздельно завладело большой публикой 80-х годов "Новое время". С насильственным прекращением "Порядка" и "Голоса" и при малом авторитете "Новостей", мелкота которых была главным условием того, что им было разрешено влачить свое вялое и тусклое существование, почти монопольное "Новое время" было единственным имевшим политическое значение органом петербургской печати победоносцевского периода. И ни в чем ужас и глубокое разложение победоносцевского периода не выразились так ярко, как в расцвете "Нового времени". Всего менее страшно было "Новое время" тем, что оно было отражением самой гибельной из всех русских реакций, доведшей Россию до беспримерных бедствий. "Московские ведомости" были несравненно реакционнее, но это было прямолинейное, грубое, чисто полицейское отношение к вещам, без малейшего желания привлечь на свою сторону. Пресмыкательство же "Нового времени" было глубоко тлетворно тем, что велось с тонким пониманием психологии среднего читателя. "Полемика" и "борьба" "Московских ведомостей" с "вредными" идеями вся сводилась к жандармским окрикам: "уничтожить", "сократить", "посадить в тюрьму", "сослать", "расстрелять". Подобного рода "полемика" не только не унижала и не противодействовала, а, напротив того, создавала ореол. "Новое время" этой психологической ошибки не делало, и тактика его заключалась в глумлении, в том, что оно те идеи и тех деятелей, на которых нападало, вываливало в грязи. Такого издевательства над личностями, движениями, идеями, народностями никогда еще в русской печати не было. В это глумление было вложено, увы, много таланта и много журнальной сноровки, а также знания того круга идей, с которым, угождая реакции, "Новое время" повело ожесточенную войну. По самому недавнему прошлому своему почти все деятели газеты были

выходцы из оппозиционного лагеря. И на этом, как на характерном образчике, стоит несколько остановиться, хотя и приходится забегать вперед. Кто, как относящиеся к поколению 60-х и 70-х годов главари газеты Суворин и Буренин, состояли в умеренных либералах; кто, как постепенно переселявшиеся в "Новое время" сотрудники "Недели", — в толстовцах и народниках; а кто и в эмигрантах и даже активных революционерах, как пресловутые корреспонденты Яковлев-Павловский и Молчанов и особенно Дьяков-Незлобин, с захлебывающейся злобой накидывавшийся на все, что отзывалось воспоминаниями о собственной молодости. Специфическое воздействие общего духа "Нового времени" на переходивших в него из другого лагеря сотрудников может быть с особенною доказательностью прослежено на примкнувшем к нему уже значительно позже — в самом конце победоносцевского периода — *Михаиле Осиповиче* Меньшикове.

Печально характерна чудовищная метаморфоза, произошедшая с этим замечательно талантливым писателем. Сколько симпатий привлек он к себе, когда в начале 90-х годов выступил в "Неделе" с рядом блестящих статей, в общем отражавших лучшие стороны учения Толстого. Вопросам государственного благоустройства он отводил тогда вполне второстепенное значение. Счастие достижимо только тогда, когда человек, ведя простой образ жизни, по возможности у земли, и стремясь к самоусовершенствованию, познает главную задачу жизни — великий завет любить ближнего. Любовь — единственное животворящее и зиждущее начало даже в неорганической природе, в которой организующую роль играют не катаклизмы и перевороты, а взаимное притяжение атомов. Из вопросов государственной жизни Меньшиков живо интересовался только веротерпимостью и народным образованием. Многим, правда, казалась слишком приторной чрезмерная кротость Меньшикова. Но статьи дышали таким благородным идеализмом, казалось, столько в них было желания отыскать истину и устроить жизнь на истинно евангельских основаниях. И что от всего этого осталось с переходом в "Новое время"! Перед нами точно другой писатель. Первое время Меньшиков был верен прежнему симпатичному облику своему, который его противникам, однако, казался чересчур "елейным". Во всяком случае, "елейность" была более чем неуместна именно на столбцах "Нового времени". И завязалась в связи с этой "елейностью" ожесточенная полемика с "Миром Божьим", "Русским богатством" и другими органами радикальной печати, в пылу которой бесследно исчезло все то, что еще недавно было характерно для проповедника безграничной любви. Постепенно Меньшиков превратился в проповедника самой крутой реакционной политики, самых крутых расправ, самых нетерпимых мероприятий. Евангельский проповедник кротости стал самым кровожадным из современных публицистов. С упоением воспевал он войну и с диким ожесточением защищал необходимость смертной казни. Ему же принадлежит пальма первенства в придумывании всяких репрессий, от бессменного присутствия полиции в университетских аудиториях до самой кровавой расправы с крамольниками. Даже отношение к христианству, как к религии кротости, Меньшиков считает теперь либерально-сентиментальной фальсификацией, ибо Христос возвестил, что он принес "не мир, но меч".

И все же не это еще характерно в метаморфозе Меньшикова. Гораздо характернее было и для газеты, и для этого виднейшего теперь ее представителя, что Меньшиков сделался олицетворением самого откровенного, почти наивного в своей непосредственности оппортунизма, что, рядом с исступленным реакционерством, тот же Меньшиков вдруг начинал говорить не только "либерально", но прямо радикально, что он менял все цвета спектра, смотря по тому, что возобладает в данный момент — революция или реакция. Являясь точным барометром разных фазисов борьбы общества с властью, Меньшиков в моменты, когда обозначалось падение авторитета власти, начинал говорить языком, куда как мало подходящим к облику "Нового времени". Так, в 1904—1905 годах стала крылатой формула Меньшикова, что не реформ*ы* нужны, а реформ*а* — псевдоним, под которым легко угадывалось не произносившееся еще тогда слово *конституция*. А в первом номере "Нового времени", вышедшем после 17 октября, когда и самым осторожным людям показалось, что победа революции прочна, Меньшиков воспел настоящий дифирамб революционерам. Когда же миновали короткие "дни свободы", основные черты

нововременского периода писаний Меньшикова выступили с еще большею яркостью.

И вот это-то хамелеонство и было самой тлетворной стороной расцвета "Нового времени", развращавшей слабые и дряблые натуры. Говорить серьезно о "направлении" газеты было бы смешно. Сам "хозяин" газеты — Суворин, со свойственным ему добродушным цинизмом, назвал ее "парламентом разнообразных мнений". "Новое время" — это российское повторение некогда знаменитого французского "Figaro", совершенно свободное от какого бы то ни было определенного миросозерцания, "проводящее" только то, что в данный момент угодно власти и той мелко трусливой, но — увы — столь многочисленной части публики, которая преклоняется перед всякою силою, как таковой, в какой бы цвет она ни была окрашена.

"Не забудем тех бесчисленных героев, давних и последних, что откликались на пророческие голоса, тех, чье чистое сердце и душа, и жизнь были принесены в жертву отечеству и чье заточение, мученичество и смерть умилостивили, наконец, жестокую нашу судьбу и послали нам освобождение. Вам благородные, вам разумные, вам сильные мы обязаны счастьем наступающей достойной жизни. Нам — жизнь, вам да будет честь и в памяти потомства вечное бессмертие".

Откуда эта выдержка? Из нелегальной "Революционной России", из женевской "Искры", из летучей прокламации? Нет, это цитата из первого номера "Нового времени", вышедшего после 17 октября, когда всем всерьез показалось, что старый режим рухнул навеки. И, конечно, статью писал Меньшиков...

Было бы в виду этого безусловно односторонне сваливать вину пышного расцвета "Нового времени" в 80-х годах исключительно на редакцию, состоящую из людей, столь "впечатлительных" и "отзывчивых" на запросы времени. Виновата, конечно, публика, которая поддерживала. Quel maître, tel valet[1]. Ведь вот Москва и земская Россия, оставшиеся верными идеалам 60-х и 70-х годов, в ту же мрачную годину как 80-х, так и 90-х годов создали успех такому высокочестному органу, как "Русские ведомости", о которых речь дальше.

Правда, в той же Москве и в тех же 80-х годах народился самый ужасный из шантажно-уличных органов — "Московский листок" бывшего кабачного сидельца Пастухова. Продолжали также свою жандармскую деятельность "Московские ведомости". Но "Московский листок" обслуживал слои, стоящие вне каких бы то ни было идейных воздействий, а "Московские ведомости" никого не обслуживали, так как, за исключением обязательных подписчиков, тираж их был совершенно ничтожен. Но даже в самых консервативных сферах недавний высокий авторитет "Московских ведомостей" совершенно пал со смертью в 1887 году Каткова. Из преемников его особенно выделился своею неистовою реакционностью *Владимир Андреевич* Грингмут (1851—1907). Он постепенно низвел газету, которой прежде, во всяком случае, нельзя было отказать в политическом интересе, до уровня уличных черносотенных прокламаций. В "дни свободы" Грингмут явился организатором Союза русского народа и никакого другого лозунга, кроме призыва "бей", его газета не знала. Левая печать этого "националиста" дразнила тем, что его будто бы зовут "Карл Амалия", и многие и теперь еще убеждены, что таково было подлинное имя Грингмута. Это неверно, но что создатель союза "истинно русских людей" был немец по происхождению — это и верно, и, конечно, характерно.

В 80-х и 90-х годах среди грубо полицейских окриков "Московских ведомостей" выделились, однако, голоса двух сотрудников, которые старались перевести постоянно учиняемое газетою жандармское дознание на идейную почву и оправдать расправу победоносцевской реакции общественною пользою. Оба апологета реакции, как водится, тоже были "выходцы". Критик *Юрий Николаевич* Говоруха-Отрок (1850—1896) еще так недавно был типичнейшим семидесятником, ходил "в народ", сидел несколько лет в тюрьме и был личным другом Михайловского. Еще в начале 1881 года он (под псевдонимом Юрко) напечатал в "Полярной звезде" Сальяса рассказ "Fatum", в котором, несомненно, уже есть следы того, что революционная горячка автором изжита, но в котором, вместе с тем, достаточно и апофеоза революционной среды. Появление в печати "Fatum'a" было цензурным недосмотром, и когда "Русская мысль", давая обзор[2] о литературных явлениях 1881 года, привела, без всяких комментариев, несколько отрывков из рассказа, то обзор именно за эти

[1] Каков хозяин, таков и слуга *(фр.)*.

[2] Принадлежит автору настоящей статьи.

цитаты был вырезан из журнала. В 1882 году будущий критик "Московских ведомостей" еще настолько примыкает к либеральному лагерю, что печатает повесть (под буквами *Г. О.*) в "Вестнике Европы". Повесть вызывает резкое нападение Михайловского, крайне невежливо причислившего излюбленного автором героя к разряду "гамлетизированных поросят". И с тех пор в литературной деятельности Говорухи-Отрока происходит крутой перелом. Он начинает писать в харьковском "Южном крае" статьи, которые чрезвычайно взволновали его недавних друзей. Это повело к крайне враждебному по отношению к вчерашнему радикалу инциденту на одном из студенческих вечеров, инциденту, имевшему, кроме того, еще и известную связь с возникшими в харьковском университете беспорядками. И теперь уже Говоруха-Отрок, сначала в том же "Южном крае", а затем в "Московских ведомостях", "Русском обозрении" и "Русском вестнике" (под псевдонимами *Ю.* Николаев и *Ю.* Елагин) вступает в яростную борьбу с кругом идей 60-х и 70-х годов вообще и Михайловского в частности. Человек несомненного таланта, живого эстетического чутья и хорошего литературного образования, Говоруха, однако, свел всю свою работу к нулю, потому что задался поистине нелепою целью доказать, что прогрессивные стремления загубили русскую литературу. Полемист до такой степени вытеснил вдумчивого критика, что, например, во всем творчестве Тургенева он видел одно только подчинение модным влияниям; лишь образ ушедшей в монастырь Лизы из "Дворянского гнезда" действительно "свободно" сложился в душе Тургенева. И даже творчество симпатичного ему Короленко он ухитрялся отделять от тех традиций, на которых автор "Сна Макара" духовно вырос. Губит русскую литературу не только политика, но в еще большей степени неверие и отсутствие связи с главной святыней народа — православием. В сфере государственности Говоруха-Отрок считал себя последователем славянофильства, но совершенно оставлял в стороне такие кардинальные стороны славянофильского миросозерцания, как свобода мысли и слова и участие общественного мнения в ходе государственной жизни. В литературных взглядах своих Говоруха любил выставлять себя последователем Аполлона Григорьева, но и его понимал односторонне, заимствуя из широкого и свободного литературно-общественного мировоззрения Григорьева только его полемические выходки против западничества и крайностей журнальной литературы начала 60-х годов. Ближе всего Говоруха примыкает к направлению Страхова в последние годы его жизни. Нужно отметить, что статьи последних лет московского периода деятельности Говорухи стоят несравненно выше озлобленных статей в "Южном крае" и первых дебютов в Москве. К тому времени личное раздражение значительно улеглось в нем, и борьба его с "петербургскими" журналами носит по преимуществу принципиальный характер. С большим увлечением писал он, между прочим, театральные отчеты свои, выказывая в них много вкуса и предъявляя к репертуару и игре актеров строгие художественные требования.

Но если, при известном запасе беспристрастия, можно отнестись "объективно" к метаморфозе Говорухи-Отрока, то крайне трудно соблюсти такую "объективность", когда приходится говорить об "эволюции", как он сам ее желал формулировать, *Льва Александровича* Тихомирова. Про Говоруху-Отрока даже в худшем случае можно было сказать только то, что он ушел в реакционную печать, чтобы дать исход не одному лишь искреннему разочарованию, но и личному озлоблению. В свое время он достаточно пострадал и с переходом в ретроградные издания едва ли не больше терял, чем выигрывал. То ли дело Тихомиров! Этот человек был одним из наиболее видных членов Исполнительного комитета, который декретировал смерть Александра II. И будь в его раскаянии настоящая искренность, амнистированный Тихомиров, с тех пор как он выступил в качестве богомольного адепта теории божественного происхождения царской власти, должен был бы уйти в монастырь, принять схиму, словом, реальным страданием искупить свою безмерную, с его новой точки зрения, вину. Но, как это доподлинно теперь известно из опубликованных материалов по истории революционного движения, Тихомиров и тогда, когда был руководителем терроризма, и позднее всегда заботливо уходил от всего, что связано с опасностью и лишениями. А теперь он из бедствующего эмигранта превращается в благоденствующего публициста, который, главным образом, должен "стараться". И он старался отменно. Самодержавие

священно не только для России, но и для Европы, единственное спасение в неограниченной монархии. Чтобы искоренить в современном русском обществе стремления к разным "социальным миражам", достаточно, по мнению Тихомирова, завести "умную и сильную полицию". Тон таких газет, как выходивший в 1881—1882 годах "Порядок" умереннейшего М. М. Стасюлевича, казался Тихомирову "кликами свободолюбивых рабов, распущенных многотерпеливым хозяином". Констатируя, что занявший в 1882 году пост министра внутренних дел граф Д. А. Толстой "имел, несомненно, руку тяжелую, которая больно била, когда он считал это нужным", Тихомиров всецело присоединялся к его политике и, намекая на прекращение "Порядка", "Голоса" и "Страны", находил, что эти представители "до крайности распущенной печати" и "эти явно противоправительственные органы требовали мер более энергических". Отрицая за кем бы то ни было, кроме правительства, право на регулирование общественной и государственной жизни, Тихомиров требовал такого же слепого повиновения авторитету в жизни духовно-религиозной. Тихомиров всякую попытку самостоятельного мышления в области религиозных вопросов считал "самочинством"; нужно только "скромное обращение к церковному учению". Он глубоко возмущался тем, что в религиозных спорах иного интеллигентного кружка не услышишь других ссылок, кроме как на Хомякова, Достоевского, Леонтьева, Соловьева. Словно "они имеют даже тень церковного авторитета". Для восстановления "правильного развития нашему обществу необходимо воспитание чувства веры и, стало быть, отрешение от чувствований, от глубоко ошибочной привычки рассудком самочинно искать религиозной истины". С негодованием восклицал вчерашний свободный мыслитель: "*Всякий смеет представлять себе Бога, как вздумает,* словно будто в самом деле Бог сам себя не показывает с начала рода человеческого!". И велик был конфуз, когда не только Владимир Соловьев, но даже "Церковный вестник" и "Гражданин" кн. Мещерского доказали перестаравшемуся господину, что его *чисто католическое* желание устранить самосознание мирянина есть кощунственное извращение основной сущности православия.

Как уже было подчеркнуто выше, именно в 80-х годах все больше и больше крепнут "Русские ведомости", которым вплоть до сегодняшнего дня следует отвести почетную страницу в истории русской ежедневной печати. До 1905 года, когда могучий подъем освободительного движения изменил — увы, не надолго — до совершенной неузнаваемости общий облик русской печати, "Русские ведомости" были единственной газетой, вполне подходящей к тому высокому типу печатного органа, который создан лучшими ежемесячниками нашими. В самые мрачные годы безвременья и владычества "улицы" "Русские ведомости" никогда не угождали вкусам толпы и, вместо того чтобы спуститься до уровня читающей публики, старались поднять ее до себя. Это создало им в кругах, привыкших к газетам "веселым" и "бойким", репутацию газеты "скучной", "профессорской" и т. п., но не помешало получить огромное распространение как в самой Москве, так и особенно в центральной и восточной России. Лучшие круги провинции прямо воспитались в эпоху победоносцевщины на "Русских ведомостях", и в этом незабвенная заслуга газеты. Велись "Русские ведомости" всегда чрезвычайно серьезно и содержательно. Обычного газетного балласта, даваемого для пополнения столбцов, совсем не было в "Русских ведомостях", к тому же стесненных объемом (подписная цена их была ниже обычной цены больших газет, и это, конечно, тоже служило демократизации распространения газеты). Сведения "Русские ведомости" давали со строгим выбором. Располагая во всех концах России такими корреспондентами, которые смотрели на свои сообщения не как на источник гонорара, а как на настоящее общественное служение, газета давала сведения почти исключительно о тех лишь явлениях провинциальной жизни, которые представляли интерес общественный или государственный. С особенною любовью и вниманием следили "Русские ведомости" за деятельностью органов самоуправления и проявлениями общественной инициативы. Во всех больших городах Европы и, отчасти, Америки газета имела специальных корреспондентов, интересовавшихся не только внешней политикой и дипломатическими канцеляриями, но внимательно следивших также за жизнью масс и за рабочим движением. Историческое значение имели берлинские корреспонденции впоследствии

убитого черносотенцами *Григория Борисовича* Иоллоса (1859—1907). На них, по свидетельству В. В. Водовозова, "получило начатки политического образования целое поколение" как русских конституционалистов, так и приверженцев идей социал-демократии, за ростом которой Иоллос, сам человек умеренный, следил чрезвычайно внимательно и беспристрастно. Из других корреспондентов выдвинулся обозреватель английской жизни Дионео (псевдоним И. В. Шкловского).

Во главе редакции, которая вместе с тем сорганизовалась в паевое товарищество, взявшее на себя издательскую часть, стоял читавший финансовое право в Ярославле *Василий Михайлович* Соболевский (1846—1913). Это один из тех деятелей журнального мира, работа которых не видна публике, но внутреннее значение которой для издания огромно, благодаря их стойкости и выдержанности. Другим редактором был известный исследователь и защитник русской общины, а ныне видный член государственной думы профессор *Александр Сергеевич* Постников. Тесно примыкал к редакции знаменитый экономист и кумир московского студенчества профессор *Александр Иванович* Чупров (1842—1908), один из самых видных представителей русского катедер-социализма.

Из других членов издательской артели "Русские ведомости" следует отметить известного профессора антропологии *Дмитрия Николаевича* Анучина, видного земца *Василия Юрьевича* Скалона (1846—1907), фельетониста *Александра Петровича* Лукина (1905), симпатичного публициста *Григория Аветовича* Джаншиева (1851—1900). Изрядно наивен был Джаншиев в своем прямолинейном и однотонном увлечении "великими реформами" Александра II, мешавшем ему оттенять их недостаточность, недоделанность и половинчатость. Но если мы припомним, что еще в начале XX века Плеве сослал престарелого педагога Бунакова за призыв "вернуться к реформам Александра II", то должны будем признать значение элементарного либерализма Джаншиева. Десять изданий его все разраставшейся книги "Эпоха великих реформ" показывают, что для своего времени эта книга сыграла большую роль. Ценные историко-литературные "справки" давал газете заслуженный пушкинист *Вячеслав Евгеньевич* Якушкин (1856—1912) и красивые характеристики западноевропейских литературных деятелей помещал в "Русских ведомостях" профессор *Алексей Николаевич* Веселовский. В "Русских же ведомостях" начал свою литературную деятельность *Иван Иванович* Иванов, по занимаемой им кафедре специалист по западноевропейской истории, но несравненно больше писавший по истории русской литературы и театру. В наши дни Иванов под влиянием разных конфликтов — прямо исступленный ненавистник всего цикла прогрессивных идей в истории русской общественной мысли. В 80-х же и 90-х годах он сам был усерднейшим глашатаем того направления, о котором теперь, по-видимому, физически не может мыслить без прилива неудержимой злобы. Писатель редкой плодовитости, он тогда был деятельнейшим сотрудником не только умеренных "Русских ведомостей", но и гораздо более левого "Мира Божьего", через который провел целых три книги: о Тургеневе, Писемском и "Историю русской критики". В "Русских ведомостях" Иванов впервые обратил на себя внимание театральными фельетонами, замечательными тем, что они выводили театральные рецензии за обычные пределы отметок и широко ставили связанные с театром вопросы искусства.

Из других органов московской печати с определенной общественной физиономией следует отметить очень популярный в 1880-х годах "Русский курьер" *Николая Петровича* Ланина (1832—1895), шумливый и наивный, временами и прямо вульгарный, но в мрачную годину безвременья сыгравший свою роль в тех кругах средней публики, для которой "Русские ведомости" были слишком серьезны.

И в сфере ежемесячной журналистики Москва в 80-х годах заняла первенствующее положение, создав самый популярный из журналов первой половины победоносцевского периода — "Русскую мысль".

В Петербурге, под напором бешеной реакции, общая физиономия "толстой" журналистики совершенно изменилась, и органы радикальной мысли были задавлены с редким цинизмом и беззастенчивостью. Видный орган конца 70-х годов "Слово" просто взяли измором (1881), не утверждая ни одного из представленных издателем редакторов. Редакционный кружок "Слова" стал тогда (1882) издавать "Устои" на артельных началах; в состав редакции входили С. А. Венгеров, он же и официальный редактор, С. Н. Кривенко и А. М. Скабичевский;

другие члены артели — Я. В. Абрамов, Н. Н. Златовратский, Н. Я. Николадзе, А. Н. Плещеев, М. А. Протопопов. Но журнал подвергался совершенно фантастическим цензурным гонениям — вырезывали по 6 статей из книжки — и просуществовал всего год.

Для закрытия "Отечественных записок" (1883) Дмитрий Толстой не погнушался прибегнуть к бессовестной и глупой лжи: подпись "И. К." под одной из статей была в правительственном сообщении по поводу закрытия журнала истолкована как инициалы исполнительного комитета. "Дело" тоже взяли измором, путем ареста и ссылки редактора Шелгунова и редактора-издателя Станюковича.

Из органов оппозиционной мысли дозволили существовать лишь одному "Вестнику Европы". И это очень определенно сказалось на той выдающейся роли, которую журнал стал играть только в силу того, что остался верен самому себе. В 70-х годах, когда во главе литературного движения стояли "Отечественные записки" и отчасти "Дело", "Вестник Европы", с его подвергавшейся тогда частым насмешкам "умеренностью и аккуратностью", не мог иметь руководящего значения. Но когда в 80-х годах воцарилась одна из самых страшных в русской истории реакций, "Вестник Европы", уже только продолжая быть тем, чем он был раньше, выигрывал очень много. А когда исчезли "Отечественные записки", "Вестник Европы", приобретши к тому же сотрудничество Щедрина, занял в борьбе с реакцией позицию почти передовую, и это, несомненно, содействовало известному сдвигу журнала влево. Так, раньше — в 70-х годах — внутреннее обозрение в нем вел *Леонид Александрович* Полонский (1833—1906), публицист талантливый и разносторонне образованный, но не шедший дальше либерализма самого буржуазного оттенка, находивший даже нужным вступать в полемику с "крайними" элементами. Теперь эта специфически буржуазная окраска исчезает, и "Вестник Европы" становится органом хотя и чуждой крайностей, но определенно демократической мысли и выдвигает на первый план интересы широких масс. Этой метаморфозе больше всего содействовал *Константин Константинович* Арсеньев, взяв на себя с 1880 года "Внутреннее обозрение" и "Общественную хронику". По верному свидетельству П. Б. Струве, оба эти отдела определенно воспитывали политическую мысль 80-х и 90-х годов. В частности, арсеньевские обозрения и его общественные хроники поддерживали бодрость в лучшей части земства, создавая строго лояльную, но неуклонно энергическую борьбу с реакцией и административным произволом. Кроме публицистики, Арсеньев в 80-х годах деятельно подвизался и как литературный критик, благожелательно отмечая дебюты новых сил и с любовью комментируя творчество старых борцов освободительных идей — Некрасова, Салтыкова. Продолжал свое деятельнейшее сотрудничество высокозаслуженный историк русской литературы и русской общественности *Александр Николаевич* Пыпин (1833—1904). Тесно связанный узами близкого родства и величайшего уважения с Чернышевским, Пыпин в значительной степени был и духовный вскормленник его. При всей умеренности и уравновешенности своего темперамента, при всем том, что его никак нельзя было назвать человеком крайних воззрений, Пыпин все же в значительной степени был проводником если не социальных, то литературно-политических идей "главаря" "Современника". Все свои методологические подходы Пыпин целиком заимствовал у автора "Очерков гоголевского периода". Пыпин и фактически тесно примыкал к "Современнику" до его закрытия в 1866 году и одно время даже был ответственным редактором журнала. Во всяком случае, он унаследовал от Чернышевского глубокую ненависть к старому строю нашей государственности и к тому, что он так метко определил вошедшим в общее употребление термином "официальная народность". Продолжал свое сотрудничество *Владимир Данилович* Спасович (1829—1906), почти совсем отошедший теперь от юриспруденции и весь отдавшийся комментированию Байрона, Лермонтова, польских классиков. Тесно примкнул к журналу юрист-гуманист и интереснейший мемуарист *Анатолий Федорович* Кони. Составлявшие подчас довольно резкий диссонанс в общем умеренном тоне журнала критические и публицистические статьи *Евгения Исааковича* Утина (1843—1894) больше выдавались своим поверхностным радикализмом, чем глубиною. Ближайшим сотрудником журнала с 80-х годов становится разносторонний публицист и политикоэконом *Леонид Зиновьевич* Слонимский, вступивший в резкую полемику с социоло-

гическим субъективизмом Михайловского и нападавший на теорию ценности Маркса, но в общем весьма далекий от буржуазной идеологии.

Достойное положение, которое занял "Вестник Европы" в 80-х годах, всего менее поддавшись веяниям реакции, составляет, конечно, огромную заслугу журнала. Но вместе с тем нельзя не отметить, что "Вестник Европы" в общем представлял собою только самое умеренное крыло русской оппозиции. Таким образом, с закрытием "Отечественных записок", "Дела" и "Устоев" радикально-социалистическая мысль не была достаточно представлена в петербургской журналистике 80-х годов. И так же как, характеризуя победоносцевский период, я отказывался всю вину реакционного неистовства свалить на правительство, так и в исчезновении яркого выражения русской передовой мысли не могу не видеть того, что реакционное настроение захватило также и общество. Все теперь, самой честной и последовательной оппозиции не исключая, подались вправо.

Доказательством может служить история "Северного вестника". Основанный в 1886 году доктором права А. М. Евреиновой, этот первоначально очень бледный и политически бесцветный журнал вскоре привлек к себе все лучшие силы "Отечественных записок", с Михайловским во главе. Здесь помещали беллетристические произведения и Глеб Успенский, и только что вошедший в известность Короленко, вел политический отдел С. Н. Южаков, давали публицистические статьи С. Н. Кривенко, В. В., А. С. Пругавин, писал А. М. Скабичевский, вел литературные заметки Михайловский, напечатал ряд наиболее удачных своих критических статей М. А. Протопопов, были, наконец, привлечены новые силы: Чехов, тогда еще подпевавший Надсону, Мережковский и др. В общем получалось впечатление, что возродились "Отечественные записки". И все же журнал не имел достаточного количества подписчиков и в начале 1890-х годов перешел к совершенно иной литературной группе, с А. Л. Волынским и Л. Я. Гуревич во главе, в руках которой стал центральным органом нарождающегося декадентства и символизма.

Типичнейшим журналом 80-х годов является московская "Русская мысль". Основанная в 1880 году энтузиастом *Сергеем Андреевичем* Юрьевым (1821—1888), она первые 4—5 лет больше всего может быть названа органом левого крыла славянофильства. Но с середины 80-х годов во главе редакции становится *Виктор Александрович* Гольцев (1850—1906), юрист, публицист и отчасти критик. По своим политическим убеждениям он был весьма умеренный конституционалист, но по тем временам и этого было достаточно, чтобы быть удаленным из Московского университета и даже в тюрьме посидеть. Талантливый оратор и человек разносторонне образованный, Гольцев не был талантливым писателем и носителем строго определенного миросозерцания. Позитивист, не разрывающий окончательно связей с мистицизмом, поклонник Чернышевского и вместе с тем автор восторженного приветствия Фету на его юбилее, торжественно отпраздновавшему в середине 80-х годов, наконец, друг русского радикализма и умереннейшая земско-просветительная программа — таковы общие контуры все примиряющего эклектизма руководителя "Русской мысли". Но именно этот-то эклектизм и создал журналу в 80-х годах выдающийся успех. Как только были закрыты "Отечественные записки" и "Дело", редакция "Русской мысли" постаралась привлечь к себе все главные беллетристические и публицистические силы запрещенных журналов. А рядом с писателями радикальными на страницах "Русской мысли" печатаются произведения таких писателей, как Лесков-Стебницкий, Случевский, Голенищев-Кутузов, Григорий Данилевский, Апухтин, которые и сами не отважились бы обратиться в "Отечественные записки" и к которым еще менее того сочла бы нужным обратиться сама редакция "Отечественных записок". Но эклектическая редакция "Русской мысли" обратиться не постеснялась. И то, что дали ей недавний злобный обличитель движения 60-х годов Лесков, страстный противник Писарева Случевский, "буддийски" индифферентный Голенищев-Кутузов, редактор "Правительственного вестника" Данилевский, певец великосветской любви Апухтин, в свою очередь, с точки зрения направления тоже было лишено какой бы то ни было окраски и имело задачи чисто литературные. Еще ярче выступил эклектизм "Русской мысли" в сфере теоретической мысли. Так, в 90-х годах журнал с одинаковою готовностью предоставлял свои страницы и "народникам", и нарождающемуся

"марксизму", и "экономическому материализму", а также писателям, старавшимся примирить оба эти направления. В вопросах искусства "Русская мысль" старалась (главным образом в статьях Гольцева) примирить требования идейности и художественности. Но вместе с тем с начала 90-х годов присяжным критиком журнала был такой яркий представитель тенденциозной критики, как М. А. Протопопов, а также поместил ряд статей А. М. Скабичевский. Много писал в "Русской мысли", до того как в середине 90-х годов прочно стало на ноги "Русское богатство", и Михайловский.

Благодаря своему эклектизму, "Русская мысль" сосредоточила у себя с середины 80-х годов почти все наличные силы всех оттенков русской передовой мысли. Это отсутствие единства было прямым отражением того, что и в жизни исчезла недавняя прямолинейность и выдержанность. Под нивелирующим влиянием всех одинаково душившего победоносцевского режима партийная вражда между разными фракциями, естественно, потеряла свою остроту. Всех объединяла борьба с общим врагом. И вот почему также, несмотря на свой эклектизм или, вернее, благодаря этому эклектизму, "Русская мысль" собрала около себя не только все наличные силы литературы, но и достигла в 80-х годах небывалого еще в истории русской "толстой" журналистики числа подписчиков — 14 000. Это произошло оттого, что закрытые Толстым "Отечественные записки" передали удовлетворение своих подписчиков "Русской мысли". И вот кончился год, а невольные подписчики не отошли, потому что оценили хотя и умеренную, но все же определенную окраску журнала. Эта окраска, в общем, все же была, безусловно, боевая, что особенно ярко сказалось в ежемесячно печатавшихся и имевших огромный успех "Очерках русской жизни" ветерана 60-х годов *Николая Васильевича* Шелгунова. На закате дней своих Шелгунов довольно неожиданно вырос в журнального деятеля первостепенного значения. Еще очень недавно — в 70-х годах, когда Шелгунов был одним из столпов благосветловского вульгарно-радикального "Дела", — вдумчивая часть молодежи и литературы (в том числе и горячо его полюбивший в 80-х годах Михайловский) относилась иронически к его многочисленным историко-экономическим статьям, легковесные обобщения которых сеяли полузнание и несерьезное отношение к разрешению сложных вопросов науки и общественности. Как литературный критик, Шелгунов был и того слабее и не имел определенных эстетических воззрений. На Шелгунове 60-х и 70-х годов тяжелым гнетом лежала вульгарность благосветловского радикализма, хотя и искреннего, но очень уж примитивного и в изрядной степени просто некультурного и грубого. И не имея по существу своей тонкой душевной организации ничего общего ни с грубостью, ни с вульгарностью, этот симпатичнейший писатель не мог, однако, совершенно застраховать себя от общего малосерьезного и вульгарного пошиба журнала. Писарев был куда талантливее и блестящее Шелгунова, но и на нем благосветловское воздействие сказалось очень определенно. Теперь же Шелгунов, с одной стороны, был предоставлен самому себе, а с другой — и это, собственно, самое главное — всякая идейная выдержанность получала особенное значение. И в результате ознакомление с долгой, почти сорокалетней литературной деятельностью Шелгунова приводит к выводу, что лучшая часть этой деятельности — последние 5 лет его жизни, когда он в своих "Очерках русской жизни" второй половины 80-х годов совершенно отрешился от узости и поверхностности благосветловских приемов и дал простор благороднейшим сторонам своей прекрасной духовной личности. Как автор "Очерков русской жизни", Шелгунов занял одно из первых руководящих мест в журналистике. В эпоху всеобщей реакции он высоко держал знамя всей полноты широких общественных требований и с сокрушающим озлоблением напустился на пошлую проповедь "малых дел", которую выдвинула трусливая мысль того жалкого времени. И этою своею бодростью и энергиею старик Шелгунов подготовлял тот идейный подъем, который в 90-х годах сменил собою уныние печальных 80-х годов. Умирающий Шелгунов имел грустное счастье в последние месяцы своей жизни или, вернее, мучительнейшей агонии получить столько знаков внимания со стороны чуткой молодежи, которых он никогда не знал раньше. Похороны его (1891) превратились в крупнейшее политическое событие, как всегда в то время закончившееся арестами и ссылками.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Автобиографические материалы

I

Первые биографические сведения о только что прогремевшем Леониде Андрееве появились в "Журнале для всех" (1903. № 1) в форме краткой, но весьма содержательной автобиографической справки:

"Родился я в 1871 году[1] в Орле, там же учился в гимназии. Учился скверно, в седьмом классе целый год носил звание последнего ученика и за поведение имел не свыше четырех, а иногда три. Самое приятное проведенное в гимназии время, о котором до сих пор вспоминаю с удовольствием, — это перерыв между уроками, а также те редкие, впрочем, случаи, когда меня выгоняли из класса. В пустых и длинных коридорах тишина, играющая одиноким звуком шагов. Луч солнца — свободный луч, прорывающийся в какую-то щель и играющий приподнятой на перемене и еще не осевшей пылью, — все так таинственно, интересно и полно сокровенным смыслом.

Когда я еще учился в гимназии, умер мой отец, землемер, и в университете мне пришлось сильно нуждаться. На первом курсе в С.-Петербурге я даже голодал не столько, впрочем, от настоящей нужды, сколько от молодости, неопытности и неумения утилизировать лишние части костюма. Мне и сейчас стыдно подумать, что я мог два дня ничего не есть, в то время как у меня было: две или три пары брюк, два пальто, теплое и летнее, и т. п.

Тут я написал первый свой рассказ о голодном студенте. Я плакал, когда писал его, а в редакции, когда мне возвращали рукопись, смеялись. Так он и не был напечатан.

Оканчивал курс я в Московском университете. Здесь материально жилось лучше: помогали товарищи и "комитет", но в других отношениях я с большим удовольствием вспоминаю Петербургский университет: в последнем сильнее дифференциация студенчества, и среди резко выраженных и обособленных групп скорее можно найти подходящую для себя среду. В 1894 году в январе я неудачно стрелялся; последствием неудачного выстрела было церковное покаяние, наложенное на меня начальством, и болезнь сердца не опасная, но упрямая и надоедливая. За это время я делал одну или две неудачные попытки писать, но с большим удовольствием и успехом отдавался живописи, которуя я люблю с детства, а именно: рисовал на заказ портреты по 3 и по 5 р. штука. Усовершенствовавшись, я стал получать за портрет по 10 и даже 12 р. В 1897 году я получил диплом и записался в помощники присяжного поверенного, но с самого начала сбился с правильного пути: мне предложили давать судебные отчеты в газету "Курьер", только что возникшую. Практики юридической мне за недосугом приобрести не удалось: было у меня всего-навсего одно гражданское дело, которое я проиграл во всех инстанциях, и несколько уголовных бесплатных защит.

В 1898 году я написал, по предложению секретаря "Курьера" И. Д. Новика, первый свой рассказ, пасхальный, и затем уже целиком отдался литературной деятельности, довольно разнообразной: одно время составлял судебные отчеты, писал фельетоны под различными псевдонимами и рассказы. Теперь я занимаюсь одной беллетристикой и лишь изредка пишу статейки на общественные темы. Сильно помог мне в литературном отношении своими всегда дельными советами и указаниями Максим Горький".

II

В 1910 году Леонид Николаевич, по моей просьбе, дал следующую справку для архива "Критико-биографического словаря":

"Я плохо знаю моих восходящих родных: большинство из них умерло либо безвестно затерялось в жизни, когда я был еще маленьким. Но, насколько могу судить по тем немногим данным, которые дало мне наблюдение, мое влечение к художественной деятельности наследственно опирается на линию материнскую. Именно в этой стороне я нахожу наибольшее количество людей одаренных, хотя одаренность их никогда

[1] 9 августа.

не поднималась значительно выше среднего уровня и часто, под неблагоприятными влияниями жизни, принимала уродливые формы. Бескорыстная любовь к вранью и житейскому вредному сочинительству, которой иногда страдают обитатели наших медвежьих углов, часто бывает неразвившимся зародышем того же литературного дарования. И пылкое фантазерство, не находившее себе границ в условиях скудной действительности, составляло характерную черту некоторых моих родственников, повторяю, уже умерших. В смысле обычной талантливости они, оставаясь самоучками, проявляли себя так: одни любили и умели рисовать, но не шли дальше лошадей и турок в фесках, другие имели склонность к музыке, но другого инструмента, кроме трехрядной гармоники, не знали. Покойный отец мой был человеком ясного ума, сильной воли и огромного бесстрашия, но к художественному творчеству в какой бы то ни было форме склонности не имел. Книги, однако, любил и читал много, к природе же относился с глубочайшим вниманием и той проникновенной любовью, источник которой находился в его мужицко-помещичьей крови. Был хорошим садоводом, всю жизнь мечтал о деревне, но умер в городе.

Чтобы покончить с вопросом о наследственности, скажу, что отец и мать[1] поженились очень рано, оба были людьми здоровыми и очень крепкими, а отец, кроме того, отличался огромной физической силой. В городе отец умер рано, всего сорока двух лет, скоропостижно, от кровоизлияния в мозгу; в деревне он мог бы дожить и до ста лет.

Читать я начал шести лет и читал чрезвычайно много, все, что попадалось под руку; лет с семи уже абонировался в библиотеке. С годами страсть к чтению становилась все сильнее, и уже с десяти—двенадцати лет я начал ощущать то известное провинциальному читателю чувство, которое могу назвать тоскою о книге. Моментом сознательного отношения к книге считаю тот, когда впервые прочел Писарева, а вскоре затем "В чем моя вера?" Толстого. Это было в классе четвертом или пятом гимназии; и тут я сделался одновременно социологом, философом, естественником и всем остальным. Вгрызался в Гартмана и Шопенгауэра, и в то же время наизусть (иначе нельзя было) вызубрил полкниги "Учение о пище" Молешотта. К двадцати годам я был хорошо знаком со всею русскою и иностранною (переводною) литературою; были авторы, как, например Диккенс, которых я перечитывал десятки раз. Вообще же любил и до сих пор люблю только толстые книги; и в библиотеке брал лишь такие, при которых цена была обозначена не меньше рубля.

Но о том, чтобы быть писателем, не думал, ибо чуть ли не с самого младенчества чувствовал страстное влечение к живописи. Рисовал много (первой учительницей была мать, которая держала карандаш в моих руках); но так как в Орле ни школ, ни настоящих учителей не было, то все дело ограничивалось бесплодным дилетантизмом. Бывали удачные рисунки и портреты, за которые меня хвалили, а учителя гимназии советовали немедленно ехать в академию (обычная форма совета была такова: чем сидеть на камчатке и протирать парту, поезжайте-ка... и т. д.), но еще чаще бывали неудачи, и во всем, что я рисовал, чувствовалось отсутствие школы, иногда простая неграмотность. Натуры я не любил и всегда рисовал из головы, впадая временами в комические ошибки: до сих пор со стыдом вспоминаю лошадь, у которой по какой-то нелепой случайности оказалось всего три ноги. Все уже кончил, "оттушевал" бока, похожие на колбасу, а четвертую ногу позабыл. И только посторонний критический взгляд открыл мне мою позорную забывчивость. И до чего было обидно: прекрасно оттушеванной колбасы никто и не заметил, а над ногою все смеялись. Фантазировал я бесконечно: был у меня огромный альбом "рож", штук триста, и года два или три я провел в мучительных поисках "Демона".

О писательстве задумался впервые лет семнадцати. К этому времени относится очень характерная запись в моем дневнике; в ней с удивительной правильностью, хотя в выражениях и ребяческих, намечен тот литературный путь, которым я шел и иду поныне. Вспомнил о дневнике случайно, когда был уже писателем, с трудом нашел эту страничку — и был поражен точностью и совсем не мальчишеской серьезностью сбывающегося предсказания.

В гимназии к моим "сочинениям" относился очень благосклонно директор,

[1]Отец Л. Н. по крови — сын предводителя дворянства и крепостной девушки, мать, урожденная Поцковская, польского происхождения.

он же преподаватель русского языка И. А. Белорусов.

Первый мой, однако, литературный опыт был вызван не столько влечением к литературе, сколько голодом. Я был на первом курсе в Петербургском университете, очень голодал и с отчаяния написал прескверный рассказ "О голодном студенте". Из редакции "Недели", куда я самоличноотнес рассказ, мне его вернули с улыбкой. Не помню, куда он девался. Потом были и серьезные попытки проникнуть в литературу: посылал я рассказы и в "Северный вестник", и в "Ниву" и уж не помню куда, и отовсюду получал отказ, в общем совершенно справедливый — вещи были плохи. Но меня эти неудачи привели к тому, что к окончанию университета, то есть к 27-ми годам, я уже совершенно не думал о литературе, серьезно решил стать присяжным поверенным.

Но здесь вмешалась в дело "случайность". Между прочим, сам я "случайности" не признаю и прибегаю к этому выражению только в целях упрощения рассказа. Дело заключалось в том, что один знакомый адвокат, знавший о моих попытках писательствовать и даже непосредственно знакомый с некоторыми из моих неудачных рассказов, предложил мне место судебного репортера в газете "Московский вестник". Как репортер, я заслужил одобрение редакции, месяца через два перекочевал в только что возникшую газету "Курьер", а дальше все уже пошло по писаному: сперва репортаж, потом маленькие фельетоны, потом большие, потом робкая пасхально-праздничная беллетристика и так далее. Здесь мой путь, как мне кажется, ничем не отличается от пути всякого иного беллетриста, начавшего свою литературную деятельность в газете. Работал я очень много, но в деньгах нуждался: половину у меня черкала цензура, а за другую половину оставалось по тогдашней построчной плате не так уж много. Помню, что за рассказ "Большой шлем" я получил 18, не то 19 рублей. В редакции "Курьера" ко мне относились хорошо, чувствовал я там себя превосходно и, подпав под гипноз типографской краски, безо всякого дела просиживал ночи в типографии с секретарем И. Д. Новиком. Благодарную память храню я и о редакторе нашей газеты Я. А. Фейгине.

Как первым моментом моего сознательного отношения к книге я считаю чтение Писарева, так пробуждением истинного интереса к литературе, сознанием важности и строгой ответственности писательского звания я обязан Максиму Горькому. Он первый обратил серьезное внимание на мою беллетристику (именно на первый напечатанный мой рассказ "Баргамот и Гараська"), написал мне и затем в течение многих лет оказывал мне неоценимую поддержку своим всегда искренним, всегда умным и строгим советом. В этом смысле знакомство с Максимом Горьким я считаю для себя, как для писателя, величайшим счастьем, и если говорить о лицах, оказавших действительное влияние на мою писательскую судьбу, то я могу указать только на одного Максима Горького — исключительно верного друга литературы и литератора. Только известная сдержанность по отношению к нему заставляет меня удержаться от более горячего выражения чувства признательности и чувства глубокого, единственного уважения.

Постараюсь коротко ответить и на некоторые вопросы второстепенного значения.

Первый мой рассказ "Баргамот и Гараська" написан под исключительным влиянием Диккенса и носит на себе заметные следы подражания.

Серьезных цензурных препятствий в моей беллетристической работе не встречал. Некоторые гонения испытывал уже после того, как вещь была напечатана или поставлена в театре.

Первый критический отзыв, который, я знаю, принадлежит А. А. Измайлову, — он очень доброжелательно отнесся к моему рассказу "Жили-были". Вообще до появления первого моего тома критических статей обо мне не было.

Сейчас я материально обеспечен".

Январь 1910.

III

Годы студенчества Андреева совпали с последними годами того политического затишья, которым знаменуются 1880-е годы и начало 1890-х годов. Уже началось в лучшей части молодежи оживление, скоро получившее яркое выражение в марксистском движении, но для большинства далеко еще не кончилась та полоса, о которой мне пришлось говорить в первой статье вводного очерка "Этапы неоромантического движения", когда я характеризовал общественную реакцию победоносцевского пери-

ода. Я указывал, что в 80-х годах "порыв к самопожертвованию, жажда правды, тоска по идеалу начинают исчезать в самых чутких элементах русского общества — учащейся молодежи. Она теперь не только в значительной части своей охладевает к идеям высшего порядка, но почти демонстративно превращается в буршей, которые в дни университетского праздника производят уличные скандалы, врываются в рестораны и даже публичные дома, нарушают порядок на театральных представлениях".

Весьма мало интересовался общественностью и Андреев в годы студенчества. Уже студенчество начинало оживать, уже нарождался целый ряд кружков и организаций, но Андреев ни к каким из этих начинавших вновь возникать политических кружков не примыкал. Он жил тою забулдыжною жизнью студенческой цыганщины, которую позднее изобразил в "Днях нашей жизни" и "Gaudeamus". В. В. Брусянин, хорошо осведомленный рассказами близких и самого Л. Н. о фактах его жизни и написавший для издаваемой книгоиздательством К. Ф. Некрасова "Биографической библиотеки" книжку о Леониде Андрееве, приводит из "Киевской газеты" (1903, ноябрь) сообщение журналиста В. С. Чаговца:

"Кто бы мог угадать в бесшабашном гимназисте и затем в безалаберном студенте Московского университета девяностых годов будущего писателя с таким крупным талантом? Товарищи его по университету рассказывали мне о нем как о типичном студенте, увлекающемся, влюбчивом и быстро охлаждающемся. В интимном кругу, говорят, существовал даже термин: *пить по-андреевски: аршин колбасы и аршин рюмок*. Но быль — если это и так — молодцу не укор".

Конечно, не укор, и сам же Андреев в весьма ценном во многих отношениях автобиографическом фельетоне "Татьянин день" (1902) рассказывает о себе:

"Был я в ту пору изрядным пессимистом и, несмотря на крайнюю молодость, о вещах судил со стариковскою основательностью. Молодость перла из меня во все стороны, но я тщательно обрезал ее ростки, залепляя раны пластырем зеленого скептицизма. Получалось черт знает что, — а в общем доподлинный юноша, с богатыми залежами доброго и злого, искреннего и напускного. К числу вещей, безусловно мною отвергаемых, принадлежала трезвость. Запас наблюдений, уже тогда сделанных мной над обывателем, убеждал меня, что в трезвом состоянии обывательская душа — могила, и когда мне предложили 8 февраля (университетский праздник) праздновать без спиртных напитков, я отнесся к предложению с недоверием и даже некоторой насмешкой.

— Что же будет? — спрашивал я.

— Речи будут.

— Да как же я, трезвый, эти речи слушать буду?

— А вот послушаешь.

И послушал. Такого сильного, радостного и бодрого настроения я никогда ни прежде, ни после не испытывал. И тут впервые я понял ложь пьянства, понял, что есть нечто неизмеримо сильнее вина, этого жалкого суррогата жизни.

Собралось всего человек триста студентов, профессоров и литераторов. Были Глеб Успенский, Н. К. Михайловский, были профессора Лесгафт, Кареев, Бекетов. Желудочная часть вечеринки, ныне в подобных случаях "превалирующая", у нас была обставлена с великою пышностью, и все страны прислали свои дары: Китай прислал чаю, остальные страны — бутербродов с ветчиной. Подписная цена была целковый.

Как это началось, я не знаю. Точнее, это никак не начиналось, а встал какой-то студент и заговорил, — и эта первая, простая и искренняя речь зажгла всю аудиторию. Именно зажгла — другого выражения не подыщешь, чтобы охарактеризовать все эти возбужденные молодые лица, горящие глаза и то пламенное и страстное чувство, от которого так бесконечно расширялось сердце; немые заговорили, робкие стали смелыми и нерешительные твердыми. Говорили все, и каждая речь была как колокол, ибо диктовало ее сердце, то молодое и крепкое, дающее чистый и цельный звук, то старое, но еще более властное и могучее. Давно уже со столов сняли стаканы и на месте их очутились ораторы, — всякий, кому хотелось говорить, влезал на стол или стул и, опираясь на плечи ближайших товарищей, говорил, и порядок, при всей этой свободе, был образцовый.

Были тут мало знакомые друг с другом и совсем не знакомые, были седые старики и безбородые юноши, — такова была власть душевного подъема, что все различия сгладились, все стали знакомыми и друзьями, все стали юношами, и это было так хорошо, что плакать хотелось. Понимаете ли вы, что это значит: гордость — быть человеком, гордость — быть студентом, понимаете ли вы эту нестерпимую и сладкую жажду труда, жажду подвига!

Прекрасна была речь профессора Лесгафта, но лучше всех и сильнее всех сказал один студент — по лицу юноша, по энергии и жару слов — зрелый муж[1]. Глаза его сияли огнем вдохновения, и, хрупкий, изящный, он рос на наших глазах, как титан, и голос его был громок, или

[1]Очень рано скончавшийся даровитый публицист и ученый Ник. В. Водовозов. — *С. В.*

нет, чем-то лучшим, чем стихийное грохотание, он был божественной музыкой человеческой речи, идущей прямо от сердца. И я, бывший скептик, плакал, и многие глаза увлажнялись и смотрели на него с любовью, ибо нельзя не любить человека, когда устами его говорит само божество.

На Невском еще горели электрические фонари, и жалкие женщины ловили покупателей на свое измученное тело, и группами бродили пьяные студенты, когда мы вышли из ресторана. Студенты кричали:

— С праздником, коллеги!

И целовались. От них пахло водкой, мокрые усы слюнявым поцелуем прижимались к щеке, и это было так печально, так жалко! Бедные, они не испытали счастье быть людьми.

Много прошло времени с тех пор, но этот вечер остается одним из лучших моих воспоминаний; и до сего дня я чувствую животворную силу его".

В этом интереснейшем самом по себе описании и в этих характерных не только для одного Андреева, но и для целой полосы истории русского студенчества самопризнаниях вполне второстепенное значение, конечно, имеет то, что Андреев-студент так радикально "отвергал" трезвость. Гораздо характернее сила и новизна впечатлений, вынесенная из посещения вечеринки, которая, конечно, представляет собою высокоумилительное явление, но и вместе с тем и самое обычное в быту идейной части молодежи. А вот Андреев только впервые был здесь охвачен опьяняющим возбуждением общественности, впервые увидел, что действительно есть нечто "неизмеримо сильнейшее вина". Даже допуская тут некоторую размашистость фельетонного стиля — ведь мы знаем, что еще гимназистом Андреев "вгрызался" и в Гартмана, и в Писарева, и в Толстого, — нужно, однако, считаться, как с фактом, с тем, что осталось в памяти Андреева, как впечатление художественной натуры. Эти слезы и это восторженное настроение, сохраненные памятью сердца, несомненно, свидетельствуют о полной новизне впечатлений и о том, что действительно в первый раз столкнулся он с обаянием общественно-политического возбуждения.

Но если в первый, то, столь же несомненно, и в последний раз или один из последних разов. В общем, Андреев на всю жизнь остался типичным аполитиком, человеком, которого политические проблемы просто не задевают. Его нимало не опьянил даже 1905 год.

IV

Из первой автобиографической заметки мы знаем, что в 1894 году Андреев-студент "неудачно стрелялся", результатом чего была "болезнь сердца, не опасная, но упрямая и надоедливая".

Была и еще одна попытка самоубийства ножом, о которой читаем в упомянутой обстоятельной биографии Андреева — книжке В. В. Брусянина: "Леонид Андреев. Жизнь и творчество". (Биографическая библиотека, № 2. М., изд. К. Ф. Некрасова, 1912). Тут тоже фигурирует вечеринка, но не совсем такая, какую описал Андреев в "Татьянином дне":

"Мне удалось слышать рассказ очевидца о том трагическом моменте, когда Андреев покушался на собственную жизнь ударом ножа в грудь. Это случилось на обыкновенной "кружковой" студенческой вечеринке (в Петербурге). Много на этой вечеринке веселились, пели и плясали "казачка" и "гопака", много и пили, была даже "мертвецкая"... Но много также на этой вечеринке спорили и говорили. В среде молодежи всегда есть повод к горячим спорам. Всегда имеются у нас в общественной жизни и в жизни студенческой поводы к тому, чтобы молодежь волновалась, спорила и нервничала. Был таким нервным и тот вечер, когда Андреев покушался на самоубийство, нервный вечер с бесконечными спорами, может быть, даже и ссорами между отдельными собеседниками.

Если писать биографию по рецепту Вл. Чаговца из "Киевской газеты", который писал, что в кружках студенчества существовал термин: *пить по-андреевски: аршин колбасы и аршин рюмок*, то, конечно, и в рассказ, о котором идет речь, можно ввести этот тон, но это не будет полной правдой, и во всяком случае, это будет только нечто внешнее в жизни человека. Чтобы быть на высоте объективной правды, необходимо знать кое-что еще из внутренних переживаний действующих лиц описываемого момента.

Очевидец случая с Андреевым как раз рассказывает о том, что поводов к нервничанию и разного рода эксцессам именно на этой вечеринке было немало. И поводы эти были не личного характера, а отголосок общественной и студенческой жизни. Надо припомнить все, что волновало студенчество в этот вечер, надо знать, что говорилось на вечеринке участниками ее и Андреевым и как эти разговоры воспринимал сам Андреев.

Он по-своему воспринял впечатления вечеринки, и результатом пережитого явилась попытка на самоубийство".

Есть и еще один эпизод из самой ранней поры жизни Андреева — не то прямая попытка самоубийства, не то "испытание

судьбы" своей, но к психологии самоубийства, во всяком случае, весьма близкое. Вот собственный рассказ об этом Андреева, в передаче В. В. Брусянина:

"Увлекся я произведением Толстого "В чем моя вера", увлекся и проштудировал книгу великих исканий... Прочел, но веры толстовской не воспринял. Положительную часть учения — веру в Бога, совершенствование личной жизни ради одной цели — Бог — не воспринял и отбросил, как нечто чуждое мне, и осталось только то, что отрицалось Толстым до пределов его положительного учения. И я спрашивал себя: какая цель моей жизни, если во мне нет стремления к Богу по существу толкований "великого писателя земли русской"? И вот, однажды, в ясную майскую ночь я был в компании молодежи. Было весело, шумно и интересно. Возвращались мы по полотну железной дороги. Кто-то в толпе еще спорил, не имея сил покончить с темой, затронутой еще на пикнике. Кто-то пел, другие мальчишествовали, толкались, играли в чехарду. А я отстал от остальных, шел сзади и был мрачен в своем одиночестве. И спрашивал я себя: с какой целью *те* спорят, с какой целью *эти* поют? Почему, зачем они это делают? Почему и почему мы идем по полотну дороги? Для чего строилась эта дорога? Для чего они, мои товарищи, веселятся и живут? И вдруг, на виду у поезда, во мне обострилась мысль о самоубийстве, и я лег между рельсов, задавшись вопросом: если останусь жив, значит, есть смысл в моей жизни, если же поезд раздавит меня, стало быть, в этом воля Провидения... Мне зашибло грудь и голову, расцарапало меня, сорвало куртку, разодрало в клочья, но я все же остался невредим... Тогда мне было 16 лет".

Как мне лично рассказывал Л. Н., он, "испытывая судьбу" свою, знал, что по Орловско-Витебской дороге ходят паровозы двух типов: с высокой топкой и с низкой. Низкая топка превратила бы его в груду истерзанного мяса, но на этот раз паровоз имел высоко поднятую топку, и промчавшийся над юношей поезд не причинил ему вреда.

V

К середине 1900-х годов относится событие в личной жизни Андреева, которое не могло не оказать влияния если и не на самую силу его творчества, то во всяком случае на окраску его. Мрачное и до того, оно стало еще мрачнее. Автор большого критико-биографического исследования "Две правды. Книга о Леониде Андрееве" В. Л. Львов-Рогачевский в главе "Шаги Смерти" сообщает:

"В конце ноября 1905 года Леонид Андреев должен был[1] выехать с женой и сыном из России и пробыл за границей полтора года, с коротким перерывом для летнего пребывания в Финляндии.

В Берлине, в том самом ненавистном художнику городе, который так нетрудно узнать в рассказе "Проклятие зверя", умерла жена Леонида Андреева 27 ноября 1906 года.

Отмечаю этот факт, потому что он имеет большое значение и для литературы. После Максима Горького наиболее сильное влияние на творчество писателя оказывала Александра Михайловна, урожденная Велигорская, на которой женился Л. Андреев, когда ему было 30 лет, то есть при самом начале литературной деятельности.

Ей первой читал молодой художник свои вещи, и она первая говорила ему слова правды, иногда суровые.

По отзывам знавших ее, эта чуткая женщина отличалась большим вкусом, чувством меры и тактом.

Свое "представление" — "Жизни человека" Леонид Андреев посвятил ей в таких трогательных выражениях:

"Светлой памяти моего друга, моей жене отдаю эту вещь, последнюю, над которой мы работали вместе".

В этой пьесе художник вложил в уста человека-архитектора в тот момент, когда в соседней комнате умирает его сын, такие слова, полные страшного предчувствия: "Посмотри, жена; вот это я начал чертить, когда наш сын был еще здоров, вот на этой линии я остановился и подумал: "отдохну, а потом буду продолжать опять". Посмотри, какая простая и спокойная линия, а на нее страшно взглянуть: ведь она может быть последнею, которую провел при жизни сына. Каким зловещим неведением дышит ее простота и спокойствие".

В письме 1908 года ко мне художник говорит: "Покойная была моим деятельным сотрудником в моей работе, чутким и беспристрастным критиком, часто заставлявшим меня изменять как форму, так и направление работы. Последние мои вещи "Иуда Искариот", "Тьма", "Проклятие зверя" и "Царь-Голод" написаны уже без нее и, если это имеет для вас значение, носят на себе следы моих крайне тяжелых переживаний".

Другой биограф, В. В. Брусянин, говорит в своей книжке:

"Красивой, грустной тенью прошла через жизнь Л. Н. Андреева его первая жена[2]. Я всего раза два-три встречался с покойной, когда Анд-

[1] В связи с тем, что осенью 1905 года был две недели арестован. На его квартире собирался социал-демократический комитет. Л. Н. сам тут был ни при чем, но за то, что он дал приют нелегальному сборищу, ему предложено было оставить Москву.

[2] Позднее Л. Н. женился на дочери одесского журналиста А. И. Денисевич.

реевы жили в Москве, но до сих пор во мне живо впечатление этих встреч. Нежная, хрупкая, с какой-то тихой грустью в глазах, она точно чувствовала свою недолгую жизнь, близко принимая к сердцу судьбу литературных произведений мужа, нуждающегося в дружбе и поощрении.

Лицо, больше меня знавшее Александру Михайловну и ее отношение к мужу, характеризует покойную так:

"Она была женою-другом, любовно относясь к литературе; вооруженная тонким художественным чутьем и острым чувством изящного, она деятельно работала с мужем. Все написанное им сообща обсуждалось, и ко всему написанному им Александра Михайловна относилась возможно объективно и строго. Последнее произведение "Жизнь человека" (это писалось в год смерти Андреевой — *В. Б.*), которому суждено будет наделать много шуму своей индивидуальной формой и смелым новаторством, написано Л. Н., по его собственному признанию, "при особенно деятельном ее участии". К этому новаторству Александра Михайловна толкала Леонида Андреева смелой рукой, и они шли рядом друг с другом, вместе думая, вместе работая".

Ред.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Л. С. Козловского

I

Творчество Леонида Андреева, как и творчество Горького, обвеяно тою исторической грозою, которая пронеслась над русской жизнью в начале XX столетия. Разница лишь в том, что Горький был бодрым "буревестником" этой эпохи, он пел: "не скроют солнца тучи", Андреев, исполненный мрачных предчувствий, предсказывал ту тьму, в которой погаснут огни. Но в обоих писателях — и в певце солнца, и в певце тьмы — дыхание надвигающейся грозы будило великую тревогу и великую тоску, жажду полета и мечту об исполинских взмахах крыльев.

Один верил в победу, другой не верил, один воспевал красоту полета, другой — ужас падения, один звал в поднебесную высь, другой заставлял заглядывать в бездну, но оба сильно и страстно ненавидели ту плоскость жизни, где нет ни подъема, ни падения, ни бездн, ни высот, оба не мирились с тем, что есть, оба отрицали серенькую действительность. Популярность Горького в предреволюционные годы растающего общественного подъема настолько понятна, что и объяснять ее излишне, но и успех Л. Андреева в эти годы легко объясним. Он привлекал читателей стихией бунта; правда, его бунт — неверующий, безнадежный, но все же это — бунт. Правда, люди стойких убеждений, уверенные в торжестве своих идеалов и программ, смело идущие в бой за них и зовущие других за собой, осуждали Андреева за тот мрак, которого так много в его рассказах, за сгущение черных красок, за картины ужасов, убивающих веру в жизнь. Но ведь в эти годы было вообще немало протестующих, негодующих и сомневающихся в то же время.

Вспомним, что в освободительном движении начала XX века наряду с торжествующей песней свободы звучала и мрачная трагическая мелодия "Вы жертвою пали", похоронное пение стало гимном движения.

Сомнения и мрачные предчувствия не одно наполняли сердце, и были такие, которые шли с готовностью погибнуть, но без веры в успех. Эта трагическая сторона русской жизни в годы общественного подъема отражалась в мрачном трагизме, проникающем произведения Андреева. "Изойти слезами, умереть, уйти! Зачем жить, когда лучшие погибают! Нет оправдания жизни — нет ей оправдания!" Этот стон, вырвавшийся у Маруси в драме "К звездам", не мог не найти сочувственного отклика в тысячах сердец, ибо тот ужас, который переживает Маруся, после того как ее возлюбленный, избитый в тюрьме, сошел с ума, не был выдуман писателем и не был редким, исключительным явлением, — он навис над русской жизнью.

В жизни были и ужас, и безумие, о которых говорит "Красный смех". И автор "Красного смеха" был, несомненно, певцом этого периода русской жизни. А когда общественный подъем сменился реакцией и действительность превзошла самые мрачные предчувствия, то неудивительно, что Леонид Андреев своими мрачными образами "Елеазара", "Жизни человека", "Иуды", "Тьмы", "Царя-Голода", "Семи повешенных" приковал к себе общее внимание.

И неудивительно также, что, когда прошло еще немного времени и в обществе обнаружилось стремление примириться с действительностью, успокоиться, забыть о раздражающих впечатлениях и мучительных вопросах, Андреев стал не ко времени:

его непрерывный бунт слишком тревожил. В этом — причина охлаждения к Андрееву, которое обнаружилось в последнее время. Это охлаждение к Андрееву стало заметным с конца 1908 года, когда появились "Мои записки" и "Черные маски".

Оба эти произведения самым резким образом шли против тенденции к успокоению. В "Моих записках" назойливо стоит перед глазами "железная решетка" — символ рабства, которое тщетно пытался свергнуть человек и о котором теперь хотел не думать. Леонид Андреев безжалостно напоминал о существовании тюрьмы, в которой томится жизнь, и философию, стремящуюся оправдать и осмыслить эту тюрьму, он изобразил в самом отталкивающем, гнусном виде. А в "Черных масках" он безжалостно твердил, что не удастся нам уйти от ужаса и тьмы, разлитых вокруг нас, что, как бы мы ни уходили вовнутрь себя, в "заколдованный замок души", как бы ни освещали его огнями, придут черные маски, принесут с собой безграничный холод и ужас жизни — и погаснут огни. Любопытно отметить, что и читатели, и зрители отказывались понимать эту драму Андреева; между тем настроение, ее проникающее, до того сильно, цельно и определенно, символы большею частью до того просты и ясны, что непонимание можно объяснить лишь нежеланием понять. Появись "Черные маски" несколькими годами раньше, и публика почувствовала бы то дыхание ужаса, которым веет от этого произведения, и приняла бы последнее так же, как и "Красный смех". Но теперь нервы слишком устали от мрачных явлений, хотелось забыть о них.

Отмеченные выше моменты в смене общественного настроения объясняют отношение читателей к Андрееву, они объясняют также напряженность известных мотивов в творчестве последнего. Но не следует преувеличивать злободневного характера андреевских произведений: даже в тех из них, которые, по-видимому, прямо написаны на злобу дня, как "Красный смех", "Губернатор", "Так было", "К звездам", "Рассказ о семи повешенных", Леонид Андреев продолжает разрабатывать свою постоянную думу о смысле человеческой жизни и ужасе ее, о несправедливости индивидуальной судьбы и вечном одиночестве души человека.

Всюду Леонид Андреев остается верен самому себе, во всех его произведениях перед нами бунтарь, со стихийной силой восстающий против оков не только человеческих, но также и природных, против мирового порядка. В безграничной свободе — цель этого бунта, в безграничном отчаянии — его сила.

В "бунте" андреевском, носящем печать периода "бури и натиска" русской жизни, много романтического. Его по справедливости можно назвать неоромантиком. Его излюбленные герои — исключительные личности, стоящие над толпой и миром, одинокие, непонятые, очень похожи на байроновские фигуры. Это — люди, "которые считают себя обреченными на страдание, — люди, которым солнце кажется кровавым пятном, земля — могилой, могила — адом, и самый ад рисуется в более мрачных красках, чем он есть на самом деле".

Недаром один из героев Леонида Андреева — Саша Погодин ("Саша Жегулев") зачитывается Байроном. Герои Андреева сами иногда начинают говорить байроновскими тирадами.

"Я исходил много городов и земель, и нигде я не видел свободного человека. Я видел только рабов. Я видел клетки, в которых они живут, постели, на которых они родятся и умирают; я видел их вражду и любовь, грех и добродетель. И забавы их я видел: жалкие попытки воскресить умершее веселье. И на всем, что я видел, лежит печать глупости и безумия. Родившийся умным глупеет среди них; родившийся веселым вешается от тоски и высовывает им язык. Среди цветов прекрасной земли они устроили сумасшедший дом".

Это говорит Савва андреевский, но ведь это романтический язык первой четверти XIX века. Так избранные одинокие натуры, разочарованные в жизни и человечестве представители "мировой скорби" сто лет тому назад громили ничтожество и рабство человека и пошлость жизни.

Савва, Иуда, Анатэма, Хаггарт, Сашка Жегулев, Катерина Ивановна — все это романтические образы падших ангелов и демонов; тяжба с Богом, с "небом гордая вражда", вызовы судьбе, проклятия жизни, насмешки над разумом, призыв к безумию, — все это характерные черты романтизма, и всего этого так много в творчестве Андреева.

И самая манера письма его — чисто романтическая. Контрасты, сгущение красок, преувеличение — все это характерные приемы романтиков, знавших лишь черное

и белое, холодное и горячее, любивших только грандиозное, ненавидевших все обычное, среднее, маленькое, будничное.

Один из критиков (К. Чуковский) сравнивал произведения Леонида Андреева с плакатами: огромные, бросающиеся в глаза фигуры, резкие кричащие краски — все это рассчитано на то, чтобы сразу привлечь внимание толпы, перекричать шум улицы. Это совершенно несправедливо: прием, к которому прибегает Андреев, вовсе не последний крик современности, а старый, давно известный прием, высший расцвет свой нашедший в эпохе романтизма, но существовавший и до нее, воскресающий и после нее. И у Леонида Андреева и у романтиков эта манера рисовать одно черное или белое, ад или небо вовсе не является внешним искусственным приемом, рассчитанным на эффект, она находится в теснейшей связи с мироощущением и миропониманием художника, с его способностью именно так воспринимать жизнь и с душевным укладом его.

Художник-романтик не знает и не любит земли такой, какова она есть, он хотел бы видеть в ней рай, а если она не оказывается раем, то она становится адом в его глазах, он не знает и не любит обыкновенного человека, такого, каков он есть, он любит в нем ангела, и если не находит ангельских черт, то видит дьявола. Художник-романтик "не приемлет мира Божьего" со всеми его оттенками, красками, со светом и тенью.

Ослепительный свет или полный мрак, огонь или лед, все или ничего — вот девиз романтика. Романтик не приемлет того человеческого, которым довольствуется и реалистическое мышление, и реалистическое искусство, он восстает против ограниченной человеческой природы, не хочет следовать мудрому совету, который дает человеку Гете устами Мефистофеля:

"Весь этот мир и все его созданья / Для Бога лишь сотворены, / Себе он выбрал вечное сиянье, / Мы в вечный мрак погружены, / А вы (то есть люди — *ред.*) то день, то ночь испытывать должны".

Реалист с этим мирится, романтик нет. Если нет вечного сияния, пусть будет вечный мрак! А день, сменяемый ночью, полусвет, полутени, — это скучно, ничтожно, мало. Если наши огни не могут осветить всей тьмы, погасим наши фонарики! Если на небо нас не пускают, ринемся в ад. Земля — это только мост, перекинутый между адом и небом, и оставаться на полпути на этом мосту романтически настроенный человек не хочет. Таковы старые романтики, таковы и новые, мечтающие об абсолютной свободе, о сверхчеловеке: Ибсен, Ницше, Леонид Андреев.

Воскрешая в своем бунте романтизм, Леонид Андреев, конечно, не повторяет образы западноевропейской романтической литературы. И в его романтизме есть своеобразный оттенок.

В душе Саввы, говорящего языком романтиков, живет тот стихийный бунтарь, который и проснулся в герое "Тьмы":

"...Он возвратился к какому-то первоначалу своему — к деду, к прадеду, к тем стихийным первобытным бунтарям, для которых бунт был религией и религия — бунтом. Как линючая краска под горячей водой — смывалась и блекла книжная, чуждая мудрость, а на место ее вставало свое собственное, дикое и темное, как голос самой черной земли. И диким простором, безграничностью дремучих лесов, безбрежностью полей веяло от этой последней темной мудрости его: в ней слышался смятенный крик колоколов, в ней виделось кровавое зарево пожаров и звон железных кандалов, и исступленная молитва и сатанинский хохот тысяч исполинских глоток — и черный купол неба над непокрытой головой".

Саша Погодин зачитывается Байроном, но, став Сашкой Жегулевым, он превращается в русского экспроприатора, и про этот андреевский образ даже говорили, что он прямо списан с натуры.

В романтизме Андреева русское бунтарство, русская стихия, его бунтарь порой сливается с разбойником. В "Семи повешенных" разбойник Цыганок вышел живее и красочнее интеллигентов-революционеров, и андреевский безудержный и безнадежный бунт против мирового порядка так напоминает дерзкий вызов Цыганка, который знает, что военный суд приговорит его к смертной казни, но не смиряется, скалит зубы и "мертвый воздух судебного зала" прорезывает "настоящим разбойничьим посвистом". Леонид Андреев, нарисовавший так ярко и красочно фигуру разбойника Цыганка, вдохнул в нее поэзию русских разбойничьих песен, воспевающих удаль доброго молодца, который без надежды, но и без страха идет на суд сложить свою буйную голову. Этой поэзией вообще проникнут неверующий бунт Андреева,

и вызов, который бросают андреевские бунтари обществу, судьбе, небу, — все тот же отчаянный свист Цыганка — свист, в котором и "смертная тоска того, кого убивают, и дикая радость убийцы, и грозное предостережение, и зов, и тьма осенней ненастной ночи, и одиночество"... Форму стихийного русского бунта принимает в творчестве Леонида Андреева протест личности против общества и мирового порядка. Но этот певец стихийного бунта, так напоминающий удалого русского молодца, не только русский душой, но и русский интеллигент, пропитанный влияниями великой русской литературы. Это — русский писатель, при всем своем неоромантизме, при всем сходстве с западным романтизмом. В этом отношении Андреев похож на Достоевского: последний из великих романтиков. так много воспринявший и сохранивший от эпохи романтизма, Достоевский в то же время самый национальный русский писатель, выразивший в своем творчестве и русскую народную стихию, и больную совесть русской интеллигенции.

Леонид Андреев, который мотивами своего творчества так часто заставляет вспоминать Достоевского, тоже в своем неоромантизме остался верен духу русской литературы, с ее любовью к последнему, самому забитому человеку, с его жаждой правды. От других русских правдоискателей он отличается своим мрачным трагизмом, безнадежным характером своего бунта. Но при всей безнадежности этого бунта он свидетельствует о страстной жажде правды, а ведь жажда эта — неотъемлемая черта великой русской литературы. Мир она принимает только во имя правды, "мир должен быть оправдан весь, чтобы можно было жить", нельзя отказаться от правды, нельзя согласиться на отсутствие ее, признать неоправданный мир, жить неправедной жизнью. Это одно твердо знает русская литература, этому одному она не изменяла никогда, и этому не изменил и Леонид Андреев. Но есть ли в мире п р а в д а, без которой жить нельзя, или, быть может, в основе его лежит л о ж ь, злое, а не доброе начало — это вопрос, через который так или иначе проходили русские писатели. В сомнение и отчаяние впадали и Белинский; в своей юношеской драме "Дмитрий Калинин" высказывавший мысль, что "видно, милосердный Бог наш отдал свою несчастную землю на откуп дьяволу, который и распоряжается ею истинно по-дьявольски", и Достоевский, в лице Ивана Карамазова не принимавший мира.

В андреевском бунте и нашло свое выражение страшное сомнение, не лежит ли в основе мира неправда, не положена ли ложь в основу его, не есть ли тот высший суд, на котором решаются судьбы человека и мира, неправедный суд, не имеющий за собой ничего, кроме простой силы? Перед этой силой, лишенной морального оправдания, не смиряется андреевский бунтарь и на приговор силы отвечает дерзким разбойничьим посвистом.

"Нельзя жить бунтом", — сказал Достоевский. Творчество Леонида Андреева еще не закончено и, быть может, окажется впоследствии, что Андреев жил не одним бунтом, но пока это творчество представляется именно как попытка "жить бунтом".

Сейчас нам и предстоит проследить развитие и мотивы андреевского "бунта".

II

В одном из ранних рассказов Леонида Андреева "Защита" (1898) молодой помощник присяжного поверенного Колосов, защитник проститутки Тани, обвиняемой в убийстве, в котором она в действительности не виновна, впадает в отчаяние при мысли о своем бессилии:

"Ну что он скажет на суде? Ведь надо рассказать все, что есть горького и несправедливого на свете, рассказать о вечной неумолкающей борьбе за жизнь, о стонах побежденных и победителей, одной грудой валяющихся на кровавом поле... Но разве об этих стонах можно рассказать тому, кто сам их не слышал и не слышит"...

И Колосов не может рассказать об этих стонах, нет слов, которые могли бы передать весь ужас, охвативший его при мысли о загубленной жизни Тани: "Только в одном крике продолжительном, отчаянном, диком мог выразить Колосов свое чувство. О, если бы у него был язык богов! Какая громовая безумная речь пронеслась бы над этой толпой! Растворились бы жестокие сердца, рыдания огласили бы зал, свечи потухли бы от ужаса, и сами стены содрогнулись бы от жалости и горя!"

В переживаниях Колосова Леонид Андреев выразил, несомненно, свои собственные мысли и чувства. Ведь он тоже, как и Колосов, был помощником присяжного поверенного и тоже усомнился в возмож-

ности защиты на суде и не пошел по этому пути. Он на другое поприще перенес защиту последнего человека: языком литературных образов, "языком богов" решил он произнести безумную громовую речь так, чтобы растворились жестокие сердца! И все творчество Леонида Андреева является этой громовой речью, и как часто в нем слышится тот продолжительный отчаянный крик, в котором Колосов хотел дать исход своему чувству.

В "Защите" вообще ряд намеков на будущие образы Леонида Андреева. Мы встретим впоследствии и "свечи, гаснущие от ужаса" ("Черные маски"), и "стоны побежденных и победителей, одной грудой валяющихся на кровавом поле" ("Царь-Голод").

Мы снова встретимся с Таней в лице Любы, героини "Тьмы". В образе Тани первый набросок той ненависти плохих к "хорошим", которая вспыхивает в "Тьме".

Когда Таня на вопрос председателя об ее занятии отвечает "проститутка", то это слово, брошенное в середину расфранченных чистых женщин, сытых и довольных мужчин, прозвучало "как похоронный колокол, как грозный упрек умершего всем живым".

Этот похоронный колокол, призывающий к безнадежному бунту отчаяния, отныне уже не умолкнет в произведениях Леонида Андреева. "Грозный упрек умершего всем живым" мы встретим и в "Молчании", и в "Мысли", и в "Жизни Василия Фивейского", и в "Красном смехе", и, конечно, больше всего в "Елеазаре", где этот упрек воплощается в образе живого мертвеца.

Отчаяние, охватившее Колосова при мысли, что он не сможет спасти Таню, что нет слов, которыми можно было бы пробить стену, отделяющую счастливых от несчастных, сытых от голодных, — сознание бессилия перед ужасом и безумием жизни вылилось в целом ряде произведений Андреева (из ранних рассказов сюда относятся "Набат" и "Стена").

Безнадежность Колосова при мысли, что ему предстоит защищать голодную проститутку перед сытыми судьями, — это лишь первый шаг по пути сомнения в том, что есть вообще праведный суд, который решает судьбы людей, что есть правда и смысл жизни. А если их нет, то остается лишь восстать против самой жизни. Здесь зарождается тот бунт, который будет расти по мере того, как растет творчество Леонида Андреева и растут его герои. Первые бунтари его, — это дети из рассказов "Петька на даче" и "Ангелочек", написанных в 1899 году.

"Петька на даче" — это уже целая трагедия жизни, сконцентрированная в детской душе.

Маленького мальчика, выросшего в городе, в парикмахерской, пропитанной скучным запахом дешевых духов, тьмой надоедливых мух и грязью, взяли на лето на дачу, где его мать служила кухаркой. И вот, когда он уже привык к новой жизни среди природы, забыл, что он мальчик из парикмахерской, назначение которого в том, чтобы подавать горячую воду для бритья, когда он стал резвиться, как другие дети, научился удить рыбу, ему говорят, что пора ехать.

— Куда? — удивляется Петька, забывший про город.

— К хозяину.

Петька продолжает не понимать:

— А как же завтра рыбу ловить? Удочка, вон она...

А когда он понял, в чем дело, то взрыв недетского отчаяния овладел им: "Он не просто заплакал, как плачут городские дети, худые и истощенные, — он закричал громче самого горластого мужика и начал кататься по земле... Худая ручонка его сжималась в кулак и била по руке матери, по земле, по чему попало, чувствуя боль от острых камешков песчинок, но как будто стараясь еще усилить ее"...

Вот первая вспышка бунта. А в тринадцатилетнем Сашке из рассказа "Ангелочек" уже зреет психология бунтаря.

Тяжелая семейная обстановка, нищета, спившийся и опустившийся отец, озлобленная мать вызывают в Сашке отвращение к жизни. "Но так как ему было тринадцать лет и он не знал всех способов, какими люди перестают жить, когда захотят того, то он продолжал ходить в гимназию и стоять на коленках, и ему казалось, что жизнь никогда не кончится. И так как Сашка обладал непокорной и смелой душой, то он не мог спокойно отнестись ко злу и мстил жизни. Для этой цели он бил товарищей, грубил начальству, рвал учебники и целый день лгал то учителям, то матери — не лгал он только одному отцу".

Любовь к несчастному отцу и показывает, что Сашка — "злой" лишь по своему поведению, по внешности. В душе его,

озлобленной и одинокой, живет тоска по добру и красоте. Тоска эта сказывается с особенной силой в желании Сашки во что бы то ни стало получить "ангелочка", которого он увидел на елке в богатом доме и красотой которого покорена его маленькая душа. Глядя на этого ангела, он улыбнулся тихой и кроткой улыбкой, замирая в чувстве неземной радости. И когда он получил, наконец, в руки этого ангелочка, то "всех коснулось веяние человеческого счастья, и в этот короткий момент все заметили загадочное сходство между неуклюжим, выросшим из своего платья гимназистом и одухотворенным рукой неведомого художника личиком ангелочка".

"Загадочное сходство", на короткое мгновение ставшее видимым всем присутствующим, — это на мгновение блеснувший свет истины, что зло "злых" есть только внешний покров, скрывающий их красоту; в сущности они лучше добрых. Эту мысль Андреев впоследствии повторит в более грандиозных образах, когда "злой" мальчик Сашка станет Иудой, а красота ангелочка предстанет в сияющем образе Иисуса.

Самый факт существования добрых и злых, плохих и хороших — в глазах Андреева величайшая несправедливость, самый вопиющий грех природы и судьбы против равноценности человеческих личностей. Почему один хороший, а другой плохой, один от природы одарен богато умственными и нравственными дарами, а другой от рождения обижен в этом отношении?

Вопрос о несправедливости индивидуальной судьбы во всей его широте впервые поставлен Андреевым в "Рассказе о Сергее Петровиче" (1900). Сергей Петрович — этот долговязый студент в выцветшем картузе, с бесцветным лицом, с глазами "мутными и похожими на гороховый кисель" — восстал против обезличившей его природы. Она отказала ему в самом дорогом — в индивидуальности.

"Он был некрасив, не безобразен, а некрасив, как целые сотни и тысячи людей. Плоский нос, толстые губы и низкий лоб делали его похожим на других и стирали с его лица индивидуальность... Но самым тяжелым для Сергея Петровича фактом казалось то, что он был неумен. В гимназии учителя считали его прямо глупым и в младших классах открыто высказывали это... И из всего... класса он один оставался до конца без прозвища, если не считать имени "Сергей Петрович", которым величали его все: учителя, гимназисты и сторожа. Не было в нем ничего такого, на что можно было бы привесить остроумную кличку. В университете товарищи, очень вообще любившие распределять друг друга по уму, Сергея Петровича относили в разряд ограниченных, хотя никогда не высказывали этого ему прямо в лицо, но он догадывался сам по одному тому, что никто никогда не обращался к нему с серьезным вопросом и разговором, а всегда с шуткою...

Вначале Сергей Петрович безмолвно протестовал против общего признания его ограниченным человеком и пытался сделать, сказать или написать что-нибудь умное, но, кроме смеха, ничего из этого не выходило. Тогда он убедился сам в своей ограниченности и убедился так крепко, что, если бы весь мир признал его гением, он не поверил бы ему. Ведь мир не знал и не мог знать того, что знал Сергей Петрович о себе. Мир мог услыхать от него умную мысль, но он мог не знать, что мысль эта украдена Сергеем Петровичем или приобретена после такого труда, который совершенно обесценивал ее". Сергей Петрович помирился было и с отсутствием ума, как примирился с отсутствием красоты и талантов, но вот его друг Новиков познакомил его с учением Ницше о сверхчеловеке, и свет этого учения озарил мрак его души, ярко вспыхнул перед его взором весь ужас его серого, бесцветного существования.

Сергей Петрович при этом свете видел свою жизнь так ясно и отчетливо, точно она была нарисована или рассказана другим человеком.

"Он видел человека, который называется Сергеем Петровичем и для которого закрыто все, что делает жизнь счастливою или горькою, но глубокой, человеческой. Религия и мораль, наука и искусство существовали не для него. Вместо горячей и деятельной веры, той, что двигает горами, он ощущал в себе безобразный комок, в котором привычка к обрядности переплеталась с дешевыми суевериями. Он не был ни настолько смел, чтобы отрицать Бога, ни настолько силен, чтобы верить в Него... Он не любил людей и не мог испытывать того великого блаженства, равного которому еще не создавала земля, — работать за людей и умирать за них. Но он не мог и ненавидеть их, — и никогда не суждено ему было испытать жгучего наслаждения борьбы с себе подобными..."

Словом, все, что возвышается над уровнем посредственности, недоступно для Сергея Петровича: он — ничтожество. И вот против этого ничтожества он и восстал, восстал во имя свободы и силы своего *я*.

"— Я не хочу быть немым материалом для счастья других: я сам хочу быть счастливым, сильным, свободным, и имею на это право", — рассуждает Сергей Петрович. И так как он не мог в жизни проявить ни силы, ни свободы, то он решил их проявить в смерти: "если жизнь не удается тебе, то знай, что удастся смерть".

Но и смерть ему не удалась. Правда, он лишил себя жизни. Но и в этом акте он не проявил силы и воли. Наоборот, в его самоубийстве сказалось отсутствие силы характера. В назначенный для самоубийства вечер он испугался смерти и захотел жить.

"Ему было так страшно, что хотелось кричать, и он с ужасом смотрел на маленький пузырек и пятился от него, точно боясь, что ему насильно вольют в рот смертельную отраву.

— Не хочу, не хочу! — шептал Сергей Петрович и пятился назад, но ему казалось, что он приближается к пузырьку, который растет в его глазах". Словно он не добровольно решил покончить с собой, а какая-то посторонняя его воле сила ведет его на казнь.

Изнуренный борьбой с самим собой, Сергей Петрович ложится спать, вместо того чтобы покончить с собою, и просыпается на другой день с радостным сознанием, что живет. И только когда он вспомнил, что послал своему другу письмо, извещающее о смерти, и мучительный стыд охватил его — только тогда он совершает задуманное.

И самоубийство явилось, таким образом, актом не свободы, а необходимости: его стыд заставил. Он "говорил себе, что, если он останется жить теперь, он возненавидит себя,и ему придется выпить такую полную чашу самопрезрения, перед которой яд кажется нектаром".

И только тогда, когда под влиянием этого стыда, из страха этого самопрезрения Сергей Петрович находит силу убить себя, ему кажется, что он чувствует в себе мощный рост своего *я*, чувствует, как поднимается оно ввысь, и громовые раскаты его голоса заглушают жалкий писк тела, сильного только ночью. Пусть сгибаются те, кто хочет, а он ломает свою железную клетку. И, жалкий, тупой и несчастный человек, в эту минуту он поднимается выше гениев, королей и гор, выше всего, что существует высокого на земле, потому что в нем побеждает самое чистое и прекрасное в мире, смелое, свободное и бессмертное человеческое *я!*

Эта кажущаяся сила и мнимая свобода человеческого *я* воплощается в лице доктора Керженцева, героя рассказа "Мысль" (1902), который в воображении своем, как и Сергей Петрович, поднялся выше всех людей.

Его мысль взнесла его на вершину высокой горы, и он смотрит с нее, "как внизу копошатся людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом перед жизнью и смертью, с их церквами, обеднями и молебнами".

Сергей Петрович своей мнимой свободы достигает путем самоубийства, доктор Керженцев — посредством убийства другого. Сергей Петрович тоже испробовал бы и это средство, если бы не сознание, что он не сможет: "В газетах Сергей Петрович читал о людях, которые убивают, крадут, насилуют, и каждый раз одна и та же мысль заканчивала чтение: а я бы не мог".

Керженцев смог, смог преступить закон, обязательный для других, и этим подтвердить свободу своего *я*. Но свобода эта оказалась мнимой. Его замок мысли, в котором он чувствовал себя непобедимым, оказался тюрьмой. Эта тюрьма, на которую жалуется Керженцев, — тот же длинный серый и узкий коридор, в котором протекала жизнь Сергея Петровича:

"Он глядел вперед себя и назад, и то, что он видел, походило на длинный серый и узкий коридор, лишенный воздуха и света. Позади коридор терялся в серых воспоминаниях безрадостного детства, впереди утопал в сумраке такого же будущего. И на всем протяжении коридора не виднелось ни одного резкого крутого поворота, ни одной двери наружу, туда, где сияет солнце и смеются и плачут живые люди".

В жизни Сергея Петровича, впрочем, были моменты, когда он оказывался вне этого длинного, узкого коридора, и когда ему было даже весело и радостно.

...Летом у себя Сергей Петрович отдыхал за простою и грубою работою: столярничал, делал для маленьких братьев деревянные ружья и стрелы, чинил в саду заборы и скамейки и копал гряды, выворачивал блестящим скребком ноздреватую, глянцевитую землю. И это было весело и радостно, но не было тем трудом, к которому

предназначало его рождение от отца-чиновника и образование.

"Другие люди, страдающие от несоответствия между способностями и трудом, иногда ломают рамки и идут куда хотят — в рабочие, в пекари, в бродяги. Но то — люди сильные и смелые, каких немного на земле, а Сергей Петрович чувствовал себя слабым, робким и управляемым чьею-то чужою волей, как паровоз, которого только катастрофа может свести с рельс, проложенных неизвестными руками". Следовательно, Сергей Петрович мог бы быть другим, душа его, оказывается, не была так уж безнадежно убогой: она лишь не годилась для той обстановки, в которую поставила ее судьба, но она могла бы расцвесть в другой среде на почве физического труда и общения с природой. Основной ее порок — недостаток силы, нужной для изменения обстановки. Она управляется посторонней силой, катится по рельсам, проложенным неизвестными руками. Но сама эта сила, творческая способность к изменению жизни — не есть ли это нечто, данное человеку? У одного этой силы больше, у другого меньше: в этом неравенстве — не все та же ли несправедливость судьбы?

Андреев, по-видимому, именно так думает, и во имя безусловной равноценности личностей он восстает против всех преимуществ, в том числе и нравственных. Вот почему его симпатии на стороне "плохих", а не "хороших".

Когда Леонид Андреев в "Тьме" провозгласил, что "стыдно быть хорошим, если есть плохие", это было встречено недоумением. А между тем разве эта мысль уж так неожиданна в России? Ведь к ней вела вся русская литература своею проповедью любви к последнему человеку. Если последний грешник и преступник действительно брат наш, то разве можем мы при виде его падения не испытывать чувства неловкости и стыда за ту чистоту, которую нам жизнь оставила, отняв ее у него. Мы — сыты, он — голоден, мы — чисты, он — грязен, мы — хорошие, он — плохой. Разве все это не одна и та же цепь неравенств? Есть в жизни обиженные и удачливые. Первые — это плохие, вторые — хорошие. Это вполне в духе той народной мудрости, которая в преступнике видит несчастного. И раз преступление есть несчастье, то в присутствии его нельзя не испытывать того чувства неловкости, которое является у счастливого человека перед лицом чужого горя.

Для Андреева падение человека — несчастье, случай, действие сил, посторонних его *я*. Не вина Павла Рыбакова ("В тумане"), что его окутал мутный и грязный туман, что "в мозгу его огненными буквами выжжено слово *женщина*". Павел чистый и хороший юноша и чистой любовью любит чистую Катю Реймер. И если, наряду с этим чувством, в душу его вторгаются грязные мысли и нечистые образы, то в этом не его вина. Унаследованные им свойства организма и вся обстановка, в которой он живет, то есть совокупность причин, от его воли не зависящих, обусловливают преждевременное развитие инстинкта, который мучительно и настойчиво требует удовлетворения. Требования этого инстинкта — это насилие над *я* Павла Рыбакова, и, уступая этому насилию, он делается жертвой нового насилия: он во власти "постыдной и грязной болезни, о которой люди говорят тайком, глумливым шепотом, — болезни, о которой нельзя подумать без ужаса и отвращения к себе".

Павел Рыбаков считает себя грязным и в то же время не хуже чистых и хороших, потому что они такие же, как и он, и только случай сделал его грязным, а других оставил чистыми. Эта грязь, от которой он невыносимо страдает, отделяет его от других, жизнь с ее радостями идет мимо него, и несчастный мальчик в своем одиночестве начинает ненавидеть чистых и хороших.

Здесь очень тонко и художественно изображено зарождение той ненависти к "хорошим", с которой мы впоследствии встречаемся в лице Иуды и Любы — героини "Тьмы".

"— А отчего же это ты такой хороший? — насмешливо спрашивает проститутка Люба юного революционера, рассказывающего ей, какой хорошей, чистой жизнью он жил.

— Не знаю. Родился, должно быть, такой.

— А я вот плохая родилась".

Жизни Любы мы не знаем, Андреев не открывает ее прошлого и не говорит, каким путем пришла она к публичному дому, но те безумные рыдания, которыми разражается она, слушая рассказ про хорошую жизнь ("она рыдала, как могут только рыдать люди над потерянной жизнью, над чем-то большим в жизни, потерянным на-

всегда"), эти рыдания достаточно сильно говорят о том, что нелегко далась ей эта плохая жизнь. И понятна та злоба, с которою она спрашивает чистого юношу: "Какое же ты имеешь право быть хорошим, когда я плохая?"

И честный, прямолинейный ум революционера, борца за общее право на счастье, понял, что, если есть "право быть хорошим", это право должно всем принадлежать, а раз оно — привилегия, то он отказывается от нее, как отказался от всех других привилегий:

"— Зрячие, выколем себе глаза, ибо стыдно зрячим смотреть на слепых от рождения. Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем во тьму. Если нет рая для всех, то и для меня его не надо..."

Во имя последней любви герой "Тьмы" отказывается от рая, от личного достоинства, красоты души, от всего, что есть самого ценного для человека:

"Все у меня было: и ум, и честь, и достоинство, и даже — страшно подумать — бессмертие, и все это я бросил под ноги проститутке, от всего отказался только потому, что она плохая... Это не Христос, это другое, это страшнее".

Что же это? Мы знаем из другого рассказа Андреева, что это — Иуда.

В глазах Андреева, последняя и самая страшная жертва, принесенная во имя любви, это жертва не Христа, а Иуды: Христос дал распять свое тело, Иуда распял свою душу, Христа били и оплевывали, ведя на казнь, у Иуды навеки растоптана и оплевана душа.

"И все — добрые и злые — одинаково предадут проклятию позорную память его; и у всех народов, какие были, какие есть, останется он одиноким в жестокой участи своей — Иуда из Кариота, Предатель.

А между тем предательство — только маска Иуды, а не его настоящее лицо. Он предает Христа из любви к Нему, из жажды чуда, чтобы скорее все поняли, Кто стоит перед ними. Он ждет, что люди вырвут Христа из рук мучителей, вырвут из земли проклятый крест и высоко над теменем Земли поднимут свободного Иисуса"...

И так как это не наступило, и земля не поднялась на защиту Иисуса, то вся земля опозорена в глазах Иуды. И он испытывает радость при этой мысли. Он не тому радуется, что Иисус умер, а тому, что сам он, всеми презираемый, оказался лучше хороших учеников Учителя. Он шел на все во имя своей любви, а они робко покинули Учителя: они, в глазах Иуды, — настоящие предатели.

— Как же вы позволили это? — допытывает он любимых учеников: — Где же была ваша любовь? Ты, любимый ученик, ты — камень, где были вы, когда на дереве распинали вашего друга?

— Что же могли мы сделать, посуди сам, — разводит руками Фома.

— Ты это спрашиваешь, Фома?.. Кто любит, тот не спрашивает, что делает. Он идет и делает все... Когда твой сын утопает, разве ты идешь в город и спрашиваешь прохожих: что мне делать? мой сын утопает! а не бросаешься сам в воду и не тонешь рядом с сыном!"

Петр хмуро отвечает на неистовую речь Иуды:

— Я обнажил меч, но Он сам сказал — не надо.

— Не надо? И ты послушался? — смеется Искариот. — Петр, Петр, разве можно Его слушать. Разве понимает Он что-нибудь в людях, в борьбе!

— Кто не повинуется Ему, тот идет в геенну огненную.

— Отчего же ты не пошел? Отчего ты не пошел, Петр? Геенна огненная — что такое геенна? Ну и пусть бы ты пошел — зачем тебе душа, если ты не смеешь бросить ее в огонь, когда захочешь!"

Иуда здесь предъявляет то же требование, что и герой "Тьмы": "не жизнь, а душу свою положить". И сам Иуда бросил в геенну огненную свою душу, отдал ее во имя любви.

Вот почему этот отвергнутый и оплеванный людьми, навеки опозоренный в их глазах надеется, что Иисус поймет его, и он умирает со словами: "Так встреть же меня ласково, я очень устал, Иисус". Вот почему после смерти его красные глаза, налитые кровью, неотступно смотрели в небо.

Этот апофеоз Иуды навлек на Андреева негодующие нападки со стороны публицистов и критиков религиозного лагеря: в этой попытке реабилитации Иуды увидели кощунство. Любопытно отметить поэтому, что в судьбе Иуды видели несправедливость и религиозные чуткие умы. Жестокая участь его смущала эти умы: ведь предательство Иуды было необходимо для того, чтобы совершилась земная история Спасителя, предатель был орудием в этой истории. Следовательно, ради искупления

мира один человек был избран, намечен для этой позорной и страшной роли предателя: он был принесен в жертву. Но если он — необходимое орудие искупления, то разве можно мириться с его вечной гибелью?

За этим сомнением, смущающим мысль верующего, стоит более общий вопрос о несправедливости греха вообще. Ведь религиозная философия существование страданий в мире объясняет фактом греха: каждое страдание есть искупление греха, совершенного если не нами, то до нашего рождения, родительского и прародительского греха. Пусть так, но ведь сам грех оказывается несправедливостью: почему один грешит, а другой не грешит или грешит не столь тяжело? Почему один рождается "хорошим", а другой "плохим"?

Вот вопрос, который лежит в основе бунта Любы в андреевской "Тьме". В этом бунте Люба постигает страшную правду о жизни:

"Правда, как смерть — придет, так принимай, какая ни на есть. С правдой тяжело, миленький, встретиться, по себе знаю, — и шепотом, глядя ему прямо в глаза, добавила: — Бог-то ведь тоже хороший!"

Высказанная шепотом мысль Любы подхватывается другими бунтарями Андреева: они ведут войну с Богом и посылают проклятия небу. Анатэма, вождь всех пришедших в отчаяние, хочет поднять землю в великом бунте, так, чтобы "дрогнули своды небес", ибо для него своды неба — своды тюрьмы, в которую заперта человеческая жизнь. За этими сводами скрыта истина, "украденная у мира", недоступная для людей. "Железные врата" ведут за эти своды, но они от века закрыты и давят землю своей тяжестью.

Анатэма, в руках которого Давид Лейзер то же, что в руках предателя Иуды — Иисус (видом его страданий он хочет возмутить человечество, поднять его к великому бунту против неба), побежден, но не убежден. Победа неба над бунтом земли здесь — победа силы, а не права.

Кто же тот, кто, правя миром, скрывается за этими сводами? Анатэма тщетно хочет узнать его имя.

"Некто охраняющий входы" не называет того, кто за железными вратами, и сам "он скрывает лицо под темным покрывалом и Сам являет собою величайшую тайну".

Не обманывает ли он Анатэму, говоря, что "Давид, погибший в числах, мертвый в мире и весах, достиг бессмертия в бессмертии огня".

Если он правду говорит, тогда, значит, нет ненужных, бесцельных и неоправданных страданий, значит, видимо побеждаемое на земле невидимо торжествует в бесконечности и жизни вечной, есть, значит, и смысл жизни, и нравственный миропорядок.

Но если он лжет и обманывает Анатэму, как думает последний — и как, в самом деле, можем мы знать, не лжет ли Некто, охраняющий входы, раз он прячет свое лицо, — если он лжет, тогда, значит, нет ни смысла жизни, ни нравственного миропорядка, жизнь — западня, а миром правит Сатана.

Когда Анатэма так мучительно и настойчиво допытывается имени "Того, кто за вратами", он хочет знать, есть ли это Добро или Зло, Ложь или Истина. Мысль, что в основе жизни лежит ложь и что Зло под маской Добра правит миром, очень часто проглядывает у Леонида Андреева.

С особенной настойчивостью эта мысль повторяется в "Моих записках".

Между стариком, осужденным за убийство, от имени которого и ведутся "Записки", и товарищем его по заключению, молодым художником, происходит следующий разговор:

"— Знаете, дедушка, — говорит художник, — со мной был ужасный случай, это было в одной картинной галерее в Испании; я рассматривал Христа и вдруг... Христос, ну, вы понимаете, Христос: огромные глаза, черные, страшная мука, печаль, тоска, любовь, — ну, одним словом, Христос. И вдруг меня ударило: вдруг мне показалось, что это — величайший преступник, томимый величайшими, неслыханными муками раскаяния... Дедушка, что вы так смотрите на меня? Дедушка!

Приблизив свои глаза к самому лицу художника, я осторожным шепотом, как того требовали обстоятельства, спросил его медленно, разделяя каждое слово:

— Не думаете ли вы, что когда Диавол искушал Его в пустыне, то Он не отрекся от него, как потом рассказывал, а согласился, продал себя, — не отрекся, а продал, понимаете? Не кажется ли вам это место в Евангелии сомнительным?

— Что такое? Что вы говорите: Иисус — продался... Зачем?

— А чтобы люди, дитя мое, чтобы люди поверили в Него".

Хотя эту кощунственную мысль Андреев вкладывает в уста отталкивающего старика, который всю жизнь лжет и притворяется, но в связи с другими намеками она призвана усилить в нас подозрение, что мы — жертва какого-то чудовищного обмана, что жизнь вообще западня, в которую попался человек, и из которой уже ему не выскочить.

"Жизнь — ловушка, а мы — мыши", — говорил в минуты сомнения Белинский. Для Андреева эта ловушка — образцово устроенная тюрьма.

III

Жизнь людей движется по строго определенному кругу, столь же прочному, как коридор тюрьмы, столь же замкнутому, как циферблат тех часов, что в невинности разума ежеминутно подносят они к глазам своим, не понимая рокового значения вечно движущейся и вечно к своему месту возвращающейся стрелки; и каждый из них чувствует это, но в странном ослеплении уверяет, что он совершенно свободен и движется вперед. Подобно глупой птице, которая бьется до полного истощения сил о прозрачную стеклянную преграду, не понимая, что ее удерживает, эти люди беспомощно бьются о стены своей стеклянной тюрьмы.

И нельзя бежать из этой тюрьмы... Напрасно Сергей Петрович мечтал путем самоубийства спастись из рабства жизни и проявить свободу своего "я".

"Кто сказал вам, что наша тюрьма кончается здесь, что из одной тюрьмы вы не попали в другую, откуда уже едва ли придется вам бежать!.. Как над тем, что вы зовете жизнью и бытием, так и над тем, что вы зовете смертью и небытием, одинаково царит всесильный з а к о н".

Вселенная — тюрьма, и жизнь в подчинении законам, порядку этой тюрьмы.

Мрачный старик-убийца, развивающий эту философию, рассказывает про якобы виденный им сон:

"И во сне я видел иную, величественную тюрьму и прекрасных тюремщиков с белыми крыльями за спиною, и г-на главного начальника; не помню, были ли там окошечки на двери или нет, — но кажется, что были: мне помнится что-то вроде ангельского глаза, с нежным вниманием и любовью прикованного ко мне".

Этот сон, рассказанный в "Моих записках", позволяет подозревать, что и за "железными вратами", за которые тщетно пытается заглянуть Анатэма, скрывается Зло и Насилие, а не Добро и Любовь.

Старик, проповедующий эту тюремную философию жизни, проповедует примирение с тюрьмой. Это, как мы уже говорили, — то, против чего больше всего восстает Леонид Андреев.

Он — бунтарь, стучащий в железную дверь темницы жизни. Но в самом факте существования этой тюрьмы Андреев не сомневается, и этот взгляд на жизнь, как на плен, является у него выводом из всей его философии, отрицающей творческое начало человеческой личности. Если человек не творит своей судьбы, если жизнь его катится, как поезд, по рельсам, не его руками проложенным, то мир не мастерская, а человек в ней не работник,нет, мир — тюрьма, а человек в ней арестант.

Но тогда не лучше ли примириться, как советует старик из "Моих записок"? Зачем бунтовать?

Мы назвали безнадежным бунт Андреева. Да, его произведения не дают надежды на то, что нам удастся открыть двери тюрьмы и перестроить ее в храм свободы. Но в то же время в ночи этого безнадежного взгляда на жизнь вспыхивают молнии, и мы видим бездну, в которую может свалиться и наша тюрьма, эти молнии предвещают мировую катастрофу, всемирное разрушение, из хаоса которого может возникнуть новая жизнь. Поезд жизни, который катится по рельсам железной необходимости, мы повернуть не в силах, но он может сойти с рельсов благодаря катастрофе, и к ней-то взывает андреевский бунтарь. Не все начала жизни подчинены той гармонии, формулой которой является "железная решетка".

Есть еще хаос — вечный бунтарь, который ведет извечную борьбу с порядком мировым, то есть с рабством, тюрьмой мира. Старик в "Моих записках" проповедует победу порядка над хаосом. Но к хаосу-бунтарю с последней надеждою обращаются взоры андреевского бунтаря.

Там, где кончаются доступные нашему зрению берега жизни, начинается безбрежный и неукротимый, вечно волнующийся океан хаоса. И символическая драма Андреева "Океан" и есть гимн в честь этой

безбрежной, еще не покоренной стихии жизни, в честь новых возможностей жизни, страшных, неведомых, выходящих за пределы сознательного творчества: эти новые возможности несут с собою волны океана, с ревом ударяясь в стены нашей тюрьмы, они говорят, что есть жизнь за пределами этих стен.

О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться...
О, бурь заснувших не буди,
Под ними хаос шевелится!..

Так заклинал стихию Тютчев. Андреевский бунтарь не боится этих бурь, под которыми хаос шевелится, наоборот, он к ним взывает, их хочет разбудить. Он в мрак окружающей ночи бросает свой дикий разбойничий посвист и ждет, — быть может, оттуда, из тьмы явятся силы, которые освободят его из плена жизни!

Пусть хлынет тьма и погасит лживый свет, пусть раскроется бездна и поглотит нашу культуру, основанную на лжи и насилии, пусть безумие явится, когда бессилен разум, пусть преступление встанет грозным укором нашей нравственной, разумной и благоустроенной жизни, пусть гибнет все в пламени пожара!

"Надо все разрушить! — восклицает Савва. — Старые дома, города, университеты, науку, старую литературу, старое искусство!"

Савва хочет разрушить все при помощи огня, очистительную силу которого он восхваляет. "Огнем лечить надо!" — повторяет он.

"Чего хочу? — спрашивает Савва и отвечает: — Освободить землю, освободить мысль... Сломать тюрьму, в которую запрятаны идеи, и дать им крылья и открыть новый, великий неведомый мир. В огне и громе перейти хочу я мировую грань".

В "Черных масках" тоже спасает огромное пламя огня, в котором сгорает заколдованный замок, душа Лоренцо и перед которым бессильно отступают черные маски, гасившие все другие огни. Те огни, которыми Лоренцо осветил заколдованный замок своей души и которые бессильно гаснут при приближении "черных масок", это — свет нашего сознания, нашего разума, и этот свет бессилен перед тьмою бессознательного.

Но из хаоса, из океана, объемлющего наш сознательный мир, из игры сил, находящихся за порогом сознания, может родиться новый свет, какой-то новый огонь, имени которого никто не знает.

Об этом огне говорит в "Анатэме" Некто, охраняющий входы:

"У света нет границ, и не положено предела раскаленности огня: есть огонь красный, есть огонь желтый, есть огонь белый, на котором солнце сгорает, как солома, и есть еще иной неведомый огонь, имени которого никто не знает — ибо не положено предела раскаленности огня".

Анатэма, символизирующий наш разум, этот "дух бессмертный в числах, вечно живой в мере и весах, но еще не родившийся для жизни", не способен постичь этот свет сверхразумного знания.

Путем разума мы можем познать лишь мир необходимости, мир, подчиненный формуле железной решетки, но не в силах постичь живое, творческое начало жизни. При помощи разума мы можем построить мир-тюрьму, создать цивилизацию машин, порабощающих человека, городов каменных мешков, ту цивилизацию рабов, в которой задыхается свободный духом Савва.

Высшее выражение этой разумной механической культуры Андреев увидел в Германии. Организация германской армии, идущей покорять свободную Бельгию, — высшее торжество разума, "сильного мерой, весом и числом".

Немецкий главнокомандующий, говорит немец-офицер в драме Андреева: "Это — немецкая философская голова, орудующая с пушками, как Лейбниц с идеями. Все разгадано, все предусмотрено, движение наших миллионов приведено в столь стройную систему, что ею возгордился бы Кант! Нас ведет вперед несокрушимая логика и железная воля... Движение наших армий есть лишь движение частиц его мозга!.." ("Король, закон и свобода").

Этот офицер, Блюменфельд, преклоняющийся перед "несокрушимой логикой и железной волей своего начальника, проникнут до того верой в сознательное и ненавистью к бессознательному, что отрицает даже необходимость сна.

— Я мало сплю, — говорит он, — и вам, господа, советую не предаваться глупому сну.

— Но этого требует организм, — возражают ему.

— Глупости! — отвечает Блюменфельд, — это выдумали доктора, которые ищут

практики среди невежд. Я не знаю никакого организма. Я знаю только мои желания и мою волю, которая говорит: Гергард — делай! Гергард — иди! Гергард — бери! И я беру!"

Вот оно, торжество побеждающей и порабощающей несокрушимой логики!

Но служители этой железной логики, все предусмотревшие и все рассчитавшие, не предусмотрели одного, а именно, что есть еще иррациональное, не поддающееся никакому расчету, есть еще хаос, не порабощенный, не подчиняющийся железной необходимости, формуле железной решетки. И этот хаос опрокидывает все расчеты гениальной немецкой философской головы, управляющей движениями германских армий.

На сцену выступает стихия — вода, представляющая океан-хаос, — и перед ее разрушающей силой в ужасе бегут германцы:

— Это же глупо! — в бешенстве восклицает немецкий главнокомандующий, никогда не думавший, чтобы бельгийцы решились открыть плотины и затопить свою же страну, лишь бы не покориться и не потерять свободы.

Но именно это "глупое", иррациональное и побеждает.

Бельгийцы сами неохотно прибегают к этому средству, ибо боятся воды, океана-хаоса.

Знаменитый бельгийский писатель Эмиль Грелье, которому предстоит решить, разрушить ли плотины или не разрушить, колеблется:

"Я — мирный человек, но я понимаю, что можно поднять оружие. Оружие! Это значит меч, это ружье, это разрывные снаряды... это, наконец, огонь! Огонь убивает, но он и светит, огонь очищает, в нем есть нечто от древнего жертвоприношения. Но вода! — холодная, темная, молчаливая, обволакивающая тиной, раздувающая трупы... Вода, которая есть начало хаоса, вода, которая день и ночь сторожит землю, чтобы броситься на нее... Друзья мои, поверьте мне: я довольно смелый человек, но я боюсь воды!".

И Лагард, бельгийский министр, тоже заявляет:

— Мы, бельгийцы, слишком долго боролись с водой, чтобы не научиться страху. Я тоже боюсь воды.

Но жена писателя Жанна, которая, как женщина, инстинктом скорее открывает правду и не так заражена рационалистическим предубеждением против иррационального и стихийного, разбивает эти колебания вопросом:

— Но кто страшнее: пруссаки или вода?

— Да, у нас нет другого выбора, — говорит Лагард, — страшно выпускать воду из плена, зверя из логовища, но все же она нам больше друг, чем пруссаки.

И бельгийцы решаются, разрушив плотины, плод вековой культурной работы, выпустить из плена побежденную силой разума стихию воды, выпустить зверя из логовища. И зверь — стихия спасает то, что дороже всего человеку — свободу — и что стремится уничтожить железная логика в лице германцев.

Так Леонид Андреев, вложив в уста бельгийского писателя свои прежние слова об огне как очищающей стихии, и воде как начале хаоса, воспользовался и мировой войной для того, чтобы повторить еще раз свою мысль, что человеческая культурная жизнь, управляемая разумом, идет ложным путем, и что только не укрощенная еще стихия, иррациональное, хаос могут спасти жизнь. Нужна катастрофа, которая смела бы все, что создало человечество за время своей исторической жизни; на старом основании строить нельзя.

"Ему мешает глупость, которой за эти тысячи лет накопилась целая гора. Теперешние умные хотят строить на этой горе, — но, конечно, ничего, кроме продолжения горы, не выходит. Нужно срыть ее до основания, до голой земли" ("Савва").

В современной жизни нет ростков новой жизни, вот почему Царь-Голод, вождь побежденных, ждет победы от мертвецов, а не живых.

Если эту поэзию стихийного бунта и всеобщего разрушения, которой проникнуты "Савва", "Царь-Голод", "Анатэма", "Океан", заключить в какую-нибудь формулу, то получится своеобразный индивидуалистический анархизм. В основе его сомнение в коллективном творчестве человечества, презрение к массам и обществу. Человечество сознательным коллективным усилием не может повернуть течение своей жизни.

Рельсы, по которым мчится поезд нашей культуры, положены в ложном направлении, но мы не можем остановить этот поезд, и он увлекает нас к бездне. Сомнение в творческих силах человечества, в его способности сознательным усилием изменить направление жизни и заставляет Андреева, с одной стороны, возлагать надежды на хаос, на стихию разрушения, а с другой стороны, надеяться на чудо.

Жажда чуда, так сильно выраженная в "Жизни Василия Фивейского" и в "Анатэме", не имеет у Андреева религиозного значения, и поэтому критика его понимания чуда с религиозной точки зрения (как это делает, например, Мережковский) не убедительна. Андрееву чудо нужно лишь для того, для чего и хаос: для того чтобы пробить брешь в стенах тюрьмы, в которой томится наша жизнь.

Эта жажда чуда — одна из черт, сближающих Андреева со старыми романтиками, у которых мы можем найти и общую с Андреевым индивидуалистическо-анархическую идеологию.

Великий польский романтик, крайний индивидуалист Юрий Словацкий построил целую анархическую теорию развития вселенной и человечества. Движущей силой развития является непрерывный огненный бунт, в котором разбиваются законы старой жизни и создаются новые формы жизни. Каждый шаг вперед по пути развития есть разрушение, освобождение из-под власти закона, будет ли то закон природы или правопорядок. Дух, созидающий жизнь, это — вечный революционер и он воплощается в великих творческих личностях, героях, которые ведут за собою народы, как хотят вести за собой человечество Савва, Царь-Голод, Анатэма.

Сравнивая анархическо-индивидуалистическую идеологию Андреева со старой романтической теорией, я отнюдь не хочу сказать, что он реставрирует и перекрашивает давно сказанное другими. Его творчество вовсе не носит следов книжного изучения, как, например, творчество Мережковского.

Если его миросозерцание напоминает миросозерцание романтиков-индивидуалистов, то это объясняется общей психологией, лежащей в основе этого миросозерцания.

Сомнение в способности человечества к сознательному коллективному творчеству коренится у Андреева, как мы уже говорили, в презрении одинокой личности к массе. Все герои Андреева страдают эгоцентризмом, к которому мы и переходим сейчас.

IV

До сих пор мы говорили об идеях, которые Леонид Андреев сознательно проводит в своем творчестве, которые он вкладывает в уста своих героев, не уставая повторять и развивать. Но "художник, по выражению Андреева, как и грешник, не ведает, что творит", и образы, созданные им, часто доказывают совсем не то, что хотел доказать он. Герои Леонида Андреева в длинных речах с пафосом проповедуют горделивое презрение к толпе, гордое одиночество, зовут идти к новой жизни, говорят о своих исполинских силах и вдруг, в нескольких словах, случайно брошенных, выдают себя в том, что они несчастны и безумно страдают от своего одиночества.

"— Савва, — спрашивает его сестра Липа, — а скажи, если только можно, ты любишь какую-нибудь женщину?

— Свела-таки на любовь, по-женски. Право, не знаю, что тебе сказать. Любил я как будто одну, да она не выдержала.

— Чего не выдержала?

— Да моей любви. Меня, что ли, я уж не знаю. Только взяла и ушла от меня.

— А ты что же?

— Да ничего. Так и остался.

— А друзья у тебя есть? Товарищи?

— Нет, — отрезывает Савва".

"Даже у змеи есть товарищ, даже у паука есть подруга, а человека вы оставили одного!" — стонет в "Моих записках" несчастный заключенный.

Савва такой же несчастный, у которого нет ни товарища, ни подруги. Он не стонет, не жалуется, но по словам, случайно брошенным, можно догадаться, что он глубоко несчастен в своем одиночестве, несмотря на свои гордые речи.

"Я, Олимпиада Егоровна, — говорит Савва той же Липе, — видите ли, уже умер однажды — умер и воскрес..."

Но мы уже знаем из истории Елеазара, как ужасна участь "воскресшего, среди живых, ни разу не умиравших". Он остается выброшенным из жизни, не может войти в нее вновь.

Многие герои Андреева испытывают это ужасное чувство, выбрасывающее из жизни, как мертвого. "Если бы он заснул, — читаем мы про одного из таких выброшенных из жизни, — на тысячу лет и проснулся среди нового мира и новых людей, он не был бы более одинок, более чужд всему, чем теперь" ("Вор").

Порвалась связь, соединявшая человека с другими людьми, с жизнью, миром, он отделен от всего живущего, словно какой-то непроницаемой оболочкой.

"Среди людей он был одинок, словно планета среди планет, и особенный, каза-

лось, воздух, губительный и тлетворный, окружал его, как невидимое прозрачное облако" ("Жизнь Василия Фивейского").

"Он не любил товарищей студентов, как не любил всего, что его окружало: не любил улиц, по которым ходил, не любил комнаты, в которой жил, не любил всей неустроенной, хаотичной, варварски грубой и бессмысленной жизни...

Не любили его студенты за то, что он был совершенно равнодушен к их жизни, не понимал ее радостей и похож был на человека, который сидит на вокзале в ожидании поезда, курит, разговаривает, иногда даже как будто увлекается, а сам не сводит глаз с часов" ("Иностранец").

Таких выдержек можно было бы привести многое множество, ибо почти все герои Андреева беспредельно одиноки. Иногда они, как доктор Керженцев в "Мысли", утешают себя, создавая иллюзию счастья и наслаждения в одиночестве, но жизнь беспощадно разбивает эту иллюзию, и доктор Керженцев испытывает безумный ужас перед грозным одиночеством.

Нельзя жить одиночеством, природа человека социальна, и даже мысль его, в сущности, лишь орудие общения с себе подобными.

Мышление имеет ценность, лишь поскольку оно нормально, то есть протекает по общеобязательным законам мышления, и доктор Керженцев, обособившийся совершенно от людей, не может решить страшного для него вопроса, действительно ли он душевнобольной или нет. Одинаково логически он может доказать и то и другое, но мысль его вращается в заколдованном круге, как белка в колесе, и этой пытки он не может вынести и хочет вырваться из темницы одиночества, которым раньше так гордился.

Отчего же так одиноки герои Леонида Андреева, почему он создает вокруг них ту атмосферу отчуждения, которая, сгущаясь, какой-то невидимой, но непроницаемой оболочкой охватывает душу, отдаляясь из остального мира?

Всматриваясь в душевный мир, изображаемый Андреевым, мы видим эгоцентризм, доведенный до последних пределов. Человек замыкается сам в кругу своих настроений и чувств, причем большею частью эти настроения и ощущения болезненные: чувство боли, горечи, обиды, страха, оскорбленного самолюбия, неудовлетворенной любви, потери близкого существа. Человек живет своим горем, вынашивает его, взращивает, и оно вырастает до таких размеров, что в конце концов заслоняет весь мир.

Таков, например, Царь-Ирод в драме "Савва", крестьянин, нечаянно убивший своего ребенка. Его горе принимает исполинские размеры, в сравнении с которыми все ничтожно.

"Велико мое горе, — говорит Царь-Ирод, — так велико, что как посмотрю я вокруг: ах, мать твою, да куда же все большое подевалось: дерево маленькое, дом маленький, гора маленькая. Будто это, знаешь, не земля, а маковая росинка".

"Для меня, парень, и солнце не восходит. Для других восходит, а для меня нет. Другие днем темноты не видят, а я вижу. Она промеж свету, как пыль. Сперва взглянешь, как будто и светло, а потом, гляди, Господи! — Небеса черные, земля черная и все, как сажа". И в то же время он живет своим горем и ни за что не отдаст его.

"Вот горе мое, видишь, какое, — на земле такого не бывает, а призови меня Бог и скажи: "На тебе, Еремей, все царства земные, а горе твое отдай мне"... — не отдам. Не отдам, парень. Слаще оно мне меду липового, крепче оно браги хмельной"...

Большинство героев Андреева одиноки из-за этого личного горя, личной обиды, причиненной жизнью (Паша Туманов, Екатерина Ивановна, Василий Фивейский), но и сострадание, чуткость к чужому горю могут уживаться с таким эгоцентризмом, человек может претворить чужие страдания в свои собственные и жить ими, и тогда опять из-за своих ощущений боли и скорби он не будет видеть остального мира.

Это сострадание не есть любовь, которая связует человека с миром, заставляет забывать о своем *я*, переносить центр своих интересов в другие *я*. Способность к состраданию может вытекать не из любви, а из "обнаженности нервов".

"Точно с мозга моего сняли костяную покрышку, и, беззащитный, обнаженный, он покорно и жадно впитывает в себя ужасы этих кровавых и безумных дней. Я лежу, сжавшись в комок, и весь помещаюсь на двух аршинах пространства, а мысль моя обнимает мир. Глазами всех людей я смотрю и ушами их слушаю; я умираю с убитыми, с теми, кто ранен и забыт, я тоскую и плачу, и когда из чьего-нибудь тела бежит кровь, я чувствую боль ран и страдаю".

В этих словах Андреев ярко нарисовал процесс претворения эгоцентрической натурой чужих страданий в свои собственные; в конце концов человек, чувствующий боль от чужой раны, на этой уже своей боли сосредоточивает свое внимание, и она, разрастаясь, тоже способна заслонить мир, как и личное горе. В этом характерное отличие пассивного сострадания, уживающегося с эгоцентризмом, от активного сочувствия, которое всегда выводит человека за пределы своего *я*, заставляет забывать о себе и думать о другом.

При действенно-любовном отношении к жизни человек при виде чужих ран чувствует потребность перевязать их, помочь и в действии забывает о боли.

Растравляя свою душу чужими страданиями, человек может, в сущности, оставаться таким же одиноким, обособленным от мира и людей, замкнутым в себе, как и в том случае, когда он вечно возвращается к своей обиде, питает свою душу воспоминаниями о своем горе.

Мы видим это на примере Василия Фивейского: сначала он одинок, потому что он подавлен несчастьями, обрушившимися на его личную жизнь, затем он жадно ищет чужие страдания, зовет к себе неизбывное горе людское и все же остается одиноким. Его *я*, вырастая до исполинских размеров, вечно стоит перед его глазами; ему кажется, что о н — виновник страданий, что к нему даже с отдаленных звезд несутся стоны и крики о помощи. В конце концов, на маленькой земле есть только один огромный Василий Фивейский.

Мы видели, что Царю-Ироду, который не может забыть своего горя, земля кажется маковой росинкой, но земля представляется в виде маленького шарика и Савве, который думает не о своем горе, а об общей жизни, хочет обновить землю. Действуя во имя неличной цели, он, в сущности, занимается все время возвеличением своего "я" в своих мечтах. И большинство героев Леонида Андреева живет, как и Савва, в грезах о своем величии; они строят воздушные замки и остаются в них одинокими даже и тогда, когда собираются спасать мир и себя приносят в жертву. Людей они не любят, а знают лишь презрительную жалость к ним. Революционер Вернер ("Семь повешенных") жертвует собой ради других, идет на смерть за общее дело, и, несмотря на это, он одинок, в душе его холодное презрение к людям, и даже с товарищами по борьбе и заключению он держится холодно, он внешне участвует в общем деле, но живет обособленной жизнью души. И лишь в одиночном заключении, накануне казни он испытал какое-то радостное новое чувство освобождения, словно он вышел из тюрьмы, в которой оставил всю жизнь. И он не знает, как назвать это чувство, недоумевает, что случилось с ним. А случилось с ним то, что он полюбил людей, тогда как раньше лишь снисходительно жалел их. И по-новому милыми и прелестными показались ему люди. Он понял, почувствовал, как "молодо еще человечество, вчера еще завывавшее зверем в лесах". В просветленной перед смертью душе его загорается та истинная великая любовь к людям, которая всегда предполагает и доверие, и уважение.

При свете этой любви он понял то, чего не понимал Савва и другие одинокие бунтари, свысока смотревшие на человечество, презиравшие его за слабость и глупость. Он понял, что человечество еще молодо, что перед ним еще много возможностей и что рано еще над ним ставить крест и терять веру в его способность создать новую жизнь. Жалея человечество свысока, как Савва, можно благодетельствовать ему, можно считать себя призванным спасать его и отдать жизнь за него. Но истинная любовь к человечеству требует веры в него и в его силы, в его творческое будущее.

В душе Вернера перед смертью и всходит солнце этой любви и новым светом освещает жизнь, которой не видят одинокие герои-бунтари, живущие в мире своих грез.

Тургенев делил людей на два основных типа, смотря по тому, преобладает ли в них центробежный или центростремительный закон жизни. Первый полагает, что все, что существует в мире, существует для чего-нибудь, второй видит в себе центр мироздания.

Герои Андреева, за небольшими исключениями, например Муся в "Семи повешенных", — воплощение центростремительной силы жизни, трагедия их — трагедия эгоцентризма.

Их *я*, из которых каждое хочет быть центром мироздания, блуждает в пустоте бесконечного пространства.

"Я брошен в пустоту бесконечного пространства, — жалуется доктор Керженцев ("Мысль"), — великое и грозное одиночество, когда и сзади, и впереди, и кругом

зияющая пустота; ужасное одиночество, когда я, тот, который живет, чувствует, мыслит, который так дорог и есть единственный, когда я так мал, бесконечно ничтожен и слаб и каждую секунду готов потухнуть..."

"Где найду я то вечное, к чему я мог бы прилепиться с своим жалким, бессильным, до ужаса одиноким *я*?.."

И доктор Керженцев вспоминает маленькую незнакомую девочку, на которую однажды он, замкнутый в себе человеконенавистник, взглянул при свете ласкового осеннего солнца любовно и ласково. И теперь ему кажется, что "за ее маленьким тельцем, как за щитом, он укрылся бы от безнадежной пустоты веков и пространства".

Так напоминает о себе центробежный закон жизни, по которому все, что существует, существует не для себя, а для другого.

V

Эгоцентризму образов, создаваемых Андреевым, отвечает и его собственный эгоцентризм, как художника: он черпает из своего *я*. Он утверждает даже, что писатель никогда иначе и не творит, как только из себя:

"Писатель никогда не присутствовал лично при разговоре влюбленных и не наблюдал поцелуев, не приглашался на убийства и самоубийства, не видел глазами измен, не созерцал взлома касс, не лежал под кроватью и не подслушивал разговора двух проституток, а все это дает из себя, из собственного психологического опыта, таинственного умения поставить себя на любое место и в любое положение" ("Письма о театре").

Что писатель не подслушивает и не подглядывает, а прибегает к собственному психологическому опыту для того, чтобы изобразить жизнь и при помощи таинственного умения ставить себя на любое место и в любое положение, — это не подлежит сомнению. Но у одного писателя собственный психологический опыт лишь ключ к пониманию окружающей жизни, и он эту последнюю стремится воссоздать, для другого психологический опыт ограничивается его собственными настроениями и переживаниями, за пределы которых он не выходит.

Толстой при помощи своего психологического опыта воссоздал огромный реальный мир. Богатство его личного психологического опыта и заключалось в проникновении в реальный мир, в который он входил с разных сторон: как солдат, философ, семьянин, помещик, гражданин, религиозный учитель.

Пшибышевский черпал из своего психологического опыта, уходил от реального внешнего мира в мир однотонных личных переживаний, настроений, видений, грез. Когда Пшибышевский провозгласил закон нового искусства, что художник черпает из себя, из океана своей души, то он противопоставлял внутренний мир внешнему.

Все истинные художники — писатели всегда черпали из своего внутреннего мира, всегда пользовались своим психологическим опытом.

Модернизм, проповедуя творчество из себя, вел часто на практике не к расширению, а к сужению того психологического опыта, которым пользуется писатель.

Леонид Андреев, вступивший на литературное поприще в момент проникновения в Россию с Запада модернистских веяний, подчинился их влиянию. И в его защите психологического опыта, как единственного источника творчества, есть нечто большее, чем утверждение бесспорной истины, что писатель не может иным путем, помимо психологического опыта, познать и воссоздать реальный мир явлений, это — утверждение права художника заменять своими настроениями картины реального мира.

И Толстой, и Андреев при изображении войны, например, пользуются психологическим опытом. Но в одном случае ("Севастопольские рассказы") психологический опыт — это действительное личное знакомство с войной, в другом ("Красный смех") — известные настроения при мысли о войне, которой художник никогда не видел. Оставаясь в мире настроений, призраков, создаваемых воображением, художник передает их в виде схем. "Красный смех" — схема ужаса войны, в которой нет красок действительной жизни, несмотря на все сгущение красного цвета крови.

В ранних своих рассказах Андреев еще черпает краски и образы из внешнего мира. Но постепенно, замыкаясь в мире настроений, Андреев все больше и больше прибегает к схемам, указанным модернистским искусством. Модернизм в литературе выразился в стремлении изгнать

из нее пластические образы, свести ее исключительно к лирике: писатель старается изобразить не внешний мир, не быт, а свое настроение, то есть вызвать в душе читателя или зрителя драмы настроение, близкое к его собственному. Все средства, ведущие к этой цели, считаются законными. Сгущение красок, упрощение (схематизирование) явлений являются излюбленными приемами модернистов, применяемыми с целью усилить известное настроение, приковать внимание читателя или зрителя к одному предмету.

Это направление, законное в известных пределах, угрожает опасностью художнику: последний, замыкаясь в своих переживаниях и настроениях, рискует исчерпать их и повторяться как в мотивах творчества, так и в создаваемых образах. Однообразие и односторонность — роковые спутники этого искусства. И участь, постигшая самых талантливых модернистов западной литературы — Пшибышевского и Метерлинка, постигла и Андреева: герои его слишком похожи один на другого, говорят одним и тем же языком. Но нужно признать также, что этот прием дал возможность Андрееву обнаружить всю силу своего лиризма, довести свой пафос до высшей степени напряжения.

Огромную силу андреевского лиризма, способность его заражать других своим настроением должны были признать даже такие мало расположенные к нему критики, как Мережковский. Последний, отрицая в произведениях Андреева художественность, все же признает его, именно за эту способность заражать, "почти гениальным писателем". Этот "почти гениальный писатель" писал и слабые произведения (к ним мы относим рассказы "Сын Человеческий", "Проклятие зверя", драмы "Анфиса", "Gaudeamus" и "Не убий"), но, говоря об этих произведениях, следует помнить слова Ницше: "Именно о р и г и н а л ь н ы е, из себя самих черпающие умы могут при известных обстоятельствах создавать нечто совершенно пустое и бесцветное, тогда как более зависимые натуры, так называемые таланты, полны воспоминаний о всевозможных хороших вещах и даже в состоянии упадка могут создавать нечто терпимое. Но если оригинальные умы покинуты своим дарованием, то воспоминание не приносит им никакой помощи: они становятся пустыми".

И если некоторые произведения, написанные Андреевым, очевидно, в моменты, когда его покидало дарование, заслуживают названия "пустых", то ведь зато ему же принадлежат яркие и сильные страницы, которые волновали современников и навсегда останутся в русской литературе, — страницы, которые говорят о муке современного человека и ужасе нашей жизни.

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ

Профессора **П. П. Митрофанова**

I

Иннокентий Федорович Анненский родился 20 августа 1855 года в Западной Сибири, в состоятельной семье видного чиновника. В самом раннем детстве — лет шести — вследствие перевода его отца в центральное управление министерства внутренних дел — был привезен в Петербург. Образование получил сначала домашнее, причем, по признанию самого И. Ф., он "своим интеллигентным бытием был всецело обязан своему старшему брату", известному публицисту Н. Ф. Анненскому и жене его А. Н. Анненской, которой он в своем "Кипарисовом ларце" посвятил полное нежной благодарности стихотворение ("Сестре"). Но "интеллигентное бытие" не означает тут какого-либо нравственного, политического или литературного влияния: оба брата, сохранившие, впрочем, до конца жизни лучшие отношения, были людьми совершенно различного духовного склада. И. Ф. держался всегда вдалеке от той партии, видным лидером которой был Н. Ф., и не без некоторого пренебрежения относился вообще к политике. Одно верно: в доме у брата И. Ф. мог приохотиться и действительно приохотился к книге и перу.

В 1879 году И. Ф. окончил курс Петербургского университета по историко-филологическому отделению. Службу начал преподавателем древних языков в гимназии Бычкова (ныне Гуревича) и русского языка — в Павловском институте; одновременно читал лекции по истории русского языка на Бестужевских курсах. В 1891—1893 годах был директором Коллегии Павла Галагана в Киеве; в 1893—1896 годах — директором 8-й петроградской, а в 1896—1906 годах — Императорской Николаевской гимназии в Царском Селе. В 1906 году был назначен окружным инспектором Санкт-Петербургского учебного округа; одновременно состоял членом ученого комитета по министерству народного просвещения и читал лекции по истории античной словесности на высших женских курсах Раева. Скончался от паралича сердца 30 ноября 1909 года на Царскосельском вокзале в Петрограде.

Вот краткий и сухой послужной список чиновника, и притом чиновника не из самых видных, министерства народного просвещения: мало ли, в самом деле, в этом ведомстве особ, орденами более изукрашенных и чинами более обремененных? Но тут воистину человек красил свое место. Я имел счастие — мне жаль, что это выражение стало конвенциональным, и я хотел бы вернуть ему его первоначальное значение и свежесть — я имел счастие целых три года служить не под начальством — это слово не подходит к покойному — а под руководством И. Ф. в бытность его директором Царскосельской гимназии: до сих пор я вспоминаю об этих годах как о лучшем времени в моей жизни. В критике на порядки, заведенные в гимназии, конечно, не было недостатка, как это всегда бывает при всяком явлении, выходящем из обычной нормы: и правда, следить за ремонтом гимназической прачечной, разбираться в сортах говядины, подававшейся к пансионскому столу, сажать в карцер учеников за преждевременное курение ими папирос И. Ф. был не мастер, да и не охотник при всей своей добросовестности к службе. Но и ученики и мы, преподаватели, любили и чтили его за другое — за то, что он сумел вдохнуть нам любовь к нашему делу и давал нам полный простор в проявлении наших сил и способностей. О каком бы то ни было полицейском режиме и регламентации не было и речи, да и сам И. Ф. не приказывал, а лишь просил и советовал. И таково было его обаяние — обаяние умного человека, опытного педагога, гуманного гуманиста, что слушали и слушались все не только со вниманием, но и с воодушевлением. Его любили, и он нравился — и своею своеобразно красивой наружностью, и своей всегда деликатной, несколько старомодной манерой обращения с людьми, и своей неизменной добротой ко всем нашим нуждам и запросам. Я ничего не преувеличу, если скажу, что мы шли на педагогические советы с удовольствием: кто знает, какая это обычно каторга, тот оценит это замечание. Немудрено: вместо категорических приказаний мы слышали приглашение высказать свое мнение по обсуждавшемуся вопросу, и это мнение выслушивалось, оценивалось, бережно разбиралось — и дело решалось, разумеется, так, как заранее предвидел И. Ф.; но мы-то за это время научались разбираться в своих ошибках и обогащали свой педагогический опыт. В конце концов вокруг И. Ф. создалась целая школа молодых педагогов и ученых, и редкий из служивших под его руководством не выдвинулся на том или другом поприще. Я искренне рад, что не стою одиноко со своим мнением, которое предвосхищено в некрологе, написанном тогдашним моим сослуживцем А. А. Мухиным (Гермес. 1909. XX. 608—612).

Уж на что неблагодарна роль окружного инспектора — и тут И. Ф. сумел понять ее по-своему. Обычно приезд такого missi dominici[1] встречается школьным персоналом как неизбежная очередная неприятность: сколько ни признавай необходимости контроля в принципе, а быть самому под контролем, да еще бесконтрольным, всегда не то что тяжело, а стеснительно. И. Ф. поставил это дело иначе: свою должность ревизора он понял как обязанность быть советником и руководителем подведомственных ему педагогов. Сам он был превосходным учителем: педагогические статьи его, помещенные в "Русской школе" (1890. № 2: "Образовательное значение родного языка"; 1892. № 7—8, 11; 1895. № 2: "Педагогические письма"), служат лучшим тому доказательством, и статьи эти, по правильной оценке профессора Варнеке, который тоже был одним из сослуживцев И. Ф. по Царскосельской гимназии, "так свежи и оригинальны по содержанию, так ценны по тонкости основанных на личном опыте наблюдений

[1] Посланника властной особы *(лат.)*.

автора, что их издание отдельной брошюрой сослужило бы хорошую службу обогащению нашей педагогической литературы" (см. некролог, напечатанный профессором Варнеке в ж. Министерства народного просвещения за 1910. № 3). При посещении классов этот "странный" окружной инспектор острым взглядом тотчас подмечал недочеты в преподавании, выяснял их причины и потом в дружеской и ласковой беседе с учителем умел дать подходящее наставление — все это в такой мягкой и доброжелательной форме, что — incredibile auditu[1] — директора и директрисы просили сами И. Ф. почаще посещать их и радовались таким посещениям, как настоящему празднику. Как член ученого комитета, он рецензировал все учебные книги по русскому языку и словесности, и доверие к его критике было настолько непоколебимо, что ни одно его заключение не было изменено министерством и, что еще знаменательнее, не вызвало претензии со стороны авторов. Мало того, я знаю случаи, когда последние сами потом приезжали к нему и просили совета, научения и руководства. Что касается его преподавания в высших учебных заведениях, то И. Ф. не успел, как следует, развернуться за последние 1 1/2 года своей жизни, но то обстоятельство, что курсистки поместили его портрет в своем читальном зале и in corpore[2] приехали в Царское Село проводить до могилы прах своего профессора, доказывает, какою безраздельною симпатией и какою любовью пользовался этот рыцарь без страха и упрека учебного мира (с большою сердечностью описаны проводы покойного другом его профессором Ф. Фр. Зелинским; Аполлон. 1910. № 4).

II

Но педагогическая деятельность, несмотря на огромный труд — И. Ф. в начале его карьеры приходилось давать до 56 уроков в неделю, — не успела задавить в нем писателя. Он оставил после себя немалое литературное наследие. При жизни его, помимо указанных педагогических статей и многочисленных рецензий на ученые и учебные книги, появились: 1) "Вакханки". Трагедия Еврипида. Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста, и три экскурса для освещения трагедии со стороны литературной, мифологической и психической" (Спб., 1894); 2) "Театр Еврипида". Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах и объяснительным указателем" (1907. Т. I); 3) Три оригинальных трагедии: "Меланиппа-Философ" (1901), "Царь Иксион" (1902), "Лаодамия" (в сборнике "Северная речь". 1906); 4) Критические статьи: "Книга Отражений" (1906); "Вторая книга Отражений" (1909); "Пушкин и Царское Село" (1899); "Античный миф в современной французской поэзии" (1908); 5) Сборник стихов "Тихие Песни" с приложением сборника стихотворных переводов "Парнасцы и Проклятые" (1903) под псевдонимом Ник. Т-о. 6) Посмертные издания: "Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов" 1910 и "Фамира-Кифаред". Вакхическая драма; 100 нумерованных экземпляров" (1913). Готовятся к печати: 1) "Театр Еврипида", т. II, III; 2) третья книга стихов; 3) книга статей; 4) лекции по античной литературе.

Я намеренно смешал в одно все литературное наследие покойного — и переводы, и критические этюды, и его оригинальные поэтические произведения. Дело в том, что и сам И. Ф. не делал между ними различия: они были для него лишь разновидностями поэтического творчества. Про переводы много говорить нечего: разумеется, они должны быть конгениальны оригиналу, и во всяком случае не от И. Ф. можно было ожидать несоблюдения этой аксиомы. Но и критика, по его мнению, подходила под определение поэзии: он был далек и от эстетического анализа с его зазыванием любоваться теми или другими красотами; с недоумением относился он к критике публицистической, не понимая, как это можно "смешивать два эти ремесла"; холоден оставался он и к "научной" школе И. Тэна. Его точка зрения была совершенно иная: "самое чтение поэта есть уже творчество. Поэты пишут не для зеркал и не для стоячих вод", и, читая великие произведения великих мастеров слова, он "брал только то, что чувствовал выше себя

[1] Невероятно услышать *(лат.)*.
[2] В полном составе *(лат.)*.

и вместе с тем созвучное". И тут И. Ф. высказывал, казалось бы, ясную элементарную истину: "Надо вообразить себя хоть немножко поэтом, когда говоришь о поэзии. Пружины этого искусства тонки, и за грудью облака смешно искать ребер". Да! истина эта элементарна и общепризнанна, и ею руководятся не только при приемке сапог или при покупке салфеток, но даже на художественных выставках; но в литературе — увы! — нет, кажется, сапожника, который ограничился бы своей почтенной специальностью и не раздирал бы шилом божественного лика Великого Логоса; всяк считает себя знатоком литературы, потому что умеет читать печатное и водить пером по бумаге. У Анненского было неопровержимое основание претворять даже свою критику в поэзию: он любил последнюю, как самую свою жизнь, даже больше жизни. "Не думать о Гамлете, — писал он, например, — *для меня, по крайней мере* (курсив подлинника), значило бы отказаться и от мыслей об искусстве, то есть от жизни". Вне искусства, поднимающего нас иллюзией нашего совершенства, для него действительно не было жизни, и он "никогда без глубокого уныния не мог читать сказки об оживленной Галатее", ибо "никто не произнес более сурового приговора над искусством. Неужто же, чтобы обрести жизнь, статуя должна непременно читать газеты, ходить в департамент и целоваться?" И поэзия, окутавшая дымкой своей иллюзии нежную душу Анненского, вручила ему скрижали его жизненного завета, к исполнению которого он стремился с благоговейным трепетом:

Над высью пламенной Синая
Любить туман Ее лучей,
Молиться Ей, Ее не зная,
Тем безнадежно-горячей...

("Поэзия". Тихие песни)

III

О "безнадежности", разумеется, у него-то не могло быть и речи; но вполне естественно, что поэт, как и всякий человек, охотнее и больше всего говорит о том, что было ближе его уму и сердцу. А куда стремилась душа Анненского, он высказал с полною определенностью. "Поэты говорят обыкновенно об одном из трех: или о страдании, или о смерти, или о красоте". Этим "обыкновенно" он оговорился кстати, ибо не легко пришлось бы поэзии на таком прокрустовом ложе; но что сам Анненский смастерил его по своей мерке, в этом не может быть ни малейшего сомнения. Это был настоящий "искатель страдания", как бывают искатели жемчуга, и самое творчество было для него мучением:

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На "да" и "нет", на "ах" и "бя"...

("Человек." Кипарисовый ларец)

И весь его "Кипарисовый ларец" — стон замученного не столько жизнью, сколько своими мыслями и чувствами человека. Но муку свою он не проклинал, а любил, ибо она, терзая его, заставляла творить и брататься с мечтой:

И была ль так постыла им степь,
Или мука капризно-желанна, —
То и дело железную цепь
Задевала оборка волана.

("Дымы". Зимний поезд)

В мечте же — все счастье не любящего жизнь человека, для которого даже ожившаяся Галатея превратилась в посетительницу Монте-Карло. "Здесь, то есть в мечте, распоряжается уже не жизнь, а мы — ее невольники. Здесь уж мы хотя и молча, хотя и лежа, но можем натешиться над нею вдоволь и, главное, без малейшего риска. И чем ничтожнее будет моя роль в настоящей жизни... тем ярче будет и есть мое сентиментальное, мое щедрое, мое великодушное и прекрасное солнце":

Когда на бессонное ложе
Рассыплются бреда цветы,
Какая отвага, о Боже,
Какие победы мечты!

("Который?" Тихие песни)

Недаром Анненский так любил "проклятых" поэтов, которые желтой желчью заливали жизнь:

Я струпьями покрыт, я стар, я гнил, я — парий,
Но ухмыляюсь я презрительно, когда
Помыслю, что ни с кем не хаживал я в паре.

("Богема". Перевод из М. Роллина)

Не злоба тут притягивала Анненского, а вызов скучной жизни и дерзость безграничной мечты, презрение к трафаретной морали. Он любил бунтующих и описывал их с особенною любовью, выискивая их там, где их никто до того времени не видел, и одевал поблеклые их образы в яркие ризы своего поэтического творчества. Бунтует у него Голядкин, спущенный с лестницы "старца, убеленного сединами"; бунтует господин Прохарчин, поднявший мятеж после 20-летнего молчания (очерк этот у Анненского вышел прямо гениальным); бунтует в своем белом экстазе миловидная Софи, героиня тургеневского "Странного случая"; бунтуют Гамлет и Раскольников, ибсеновский Бранд и бедный мечтатель "Белых ночей", умирающий Гейне и Иуда у Андреева — все, все бунтуют... даже нос майора Ковалева, который оскорбился непочтительным к нему отношением грязного цирюльника Ивана Яковлевича.

Но не для бунта рожден избранник: подъявший меч от меча и погибнет — и бунт кончается гибелью или великим унижением. Голядкин за свою смелость поплатился тем, что у него отняли последнюю его овцу — его собственное имя, и "Двойник" запрятывает его в дом умалишенных; господина Прохарчина пристукнул его порыв, заставил его высоко задрать мертвые синие ноги и лишил его последнего сокровища — запрятанного в матрас клада. Раскольников побунтовал, поломался, да и пошел читать с Сонечкой про воскрешение Лазаря; Софи вернулась-таки домой и молча отдала себя на умирание; мечтатель "Белых ночей" позорно упустил Настеньку и остался с кухаркой Матреной да с паутиной по углам; Клещ и татарин горьковского "Дна" погрузились в тину; Гамлет напрасно актерствовал и проткнул шпагой своего ближнего: он так и унес в могилу свою загадку; чеховские сестры так и не доехали до любимой своей Москвы, а Ананий Яковлев из "Горькой судьбины" Писемского весьма неблагополучно отправился путешествовать по Владимирке: обе "Книги отражений" — длинный синодик не столько "приемлющих страдание", сколько "требующих счастия" — и требующих напрасно, на горе и гибель себе и своему ближнему.

Чтобы не погибнуть и иметь возможность жить, то есть думать и чувствовать, необходимо другое, и это другое — сострадание к человеку, мука за брата своего. Анненский исповедовал эту мысль тайно в кругу друзей и явно в своих произведениях. Он выработал себе по этому поводу целую мистическую теорию: мир заключает в себе лишь известную сумму зла, и страдающие должны радоваться, если свалится на них лихая беда или лютая болезнь: они тем облегчают бытие всего человечества. И надо было видеть просветленное лицо покойного поэта, когда "компрометированное его здоровье" — он любил выражаться с некоторой grandezza[1] — укладывало его на долгие дни в постель, и надо прочесть его торжествующие слова: "Социальный инстинкт требует от нас самоотречения, а совесть учит человека не уклоняться от страдания, чтобы оно не придавило соседа, пав на него двойною тяжестью". Потому-то и не любил он белой Софи, не мирившейся со своей душной жизнью, и потому и начертал он ей над могилой только что приведенную эпитафию.

IV

А если это так, то ясно, какой вид литературы должен был особенно приковать к себе внимание Анненского: то была драма и трагедия.

"Вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием, между грозовым, вспыхивающим молниями ветхозаветным небом Синая и голубым эфиром, который смотрится в генисаретские волны. Именно ужас и сострадание сделали из драмы то, что она есть, то есть сгущенную действительность, и потому является совершенно химеричным предположение, по которому трагедия осуждена на вымирание". Недаром Анненский дал в своей первой "Книге отражений" такой любовный разбор трех "социальных драм" — "Власти тьмы", "Горькой судьбины" и "На дне", прибавил к ним "Трех сестер" Чехова; но истинно любил он все-таки в другом месте — в сфере неувядаемого эллинского мира. Анненский был образованным и просвещенным человеком в полном и истинном значении этого слова — и этим сразу определялось его отношение к античности. Он пережил

[1] Величие *(итал.)*.

то время, когда русское общество, за деревьями не видевшее леса, накинулось на классицизм, как на причину своих бед, как на лютого своего врага. Он пережил и режим доброжелательных генералов-от-инфантерии, не знавших, как пишется греческая iота, и тем не менее решивших, что древонасаждение важнее античности. При поддержке весьма немногих он имел мужество открыто заявлять, что система Толстого, при всех ее грехах вольных и невольных, была попыткой европеизации русской школы.

В античной литературе Анненский находил зерно всей современной поэзии: "только благодаря античным мифам возникла та категория героизма, без которой в нашем творчестве, вероятно, не образовалось бы ни поэмы, ни трагедии, ни романа". И он мечтал о том времени, когда именно славяне пробьют новые пути для неувядаемого старого мира. "Не будет ли судьба — о, не политика, конечно! — когда-нибудь благосклоннее к эллино-славянскому не союзу даже, а синтезу? Не внесут ли славянские культуры и славянский темперамент новой и интересной ноты в воскресающие гимны античности?"

Мечта так и осталась мечтой, но для себя, по крайней мере, Анненский постарался ее осуществить; всю свою жизнь он не переставал заниматься античностью, и именно греческой трагедией. Эпос с его спокойствием и объективностью мало говорил беспокойной и мятущейся душе поэта, тогда как трагедия с ее pathos'ом — страданием и mathos'ом — познаванием была ему как раз созвучна. Ее он сделал центром своего университетского курса, ее он переводил, ее он брал за образец себе и ставил в тот же образец другим, находя, что "мы слишком мало ценим вообще ту гармонию, которая не действует непосредственно на глазные и слуховые нервы, вроде рифмы или розы на зеленом листе". Надо только прочесть его послесловия к его переводам Еврипида, чтобы убедиться, как знал он литературу предмета и самый предмет и как верно и глубоко понимал он те исторические причины, которые привели к расцвету трагедии на аттической почве.

Но и среди любимых им трагиков у него был свой особенный любимец, которому он и посвятил свой труд и свои лучшие думы: то был Еврипид, "трагичнейший из всех поэтов" — и в этом определении разгадка его предилекции. Конечно, он признавал, что "трагедия Софокла стала сама по себе законченным и сложным целым, где части объединялись если не этически, то психологически, гармоническим развитием характеров". Но именно эта законченная гармония несколько раздражала мятежного критика, и он недалек был от того, чтобы видеть в образах "блаженного трагика" — разве не ирония такой предикат? — "фотографии в трех красках". А Эсхил, "при всем мастерстве его в описании ужаса, и вовсе одноцветный", а, главное "в пафосе Эсхила недоставало нот сострадания. Муки титана вызывают в сердце зрителя негодование и ужас, без могучего зуда слез". Не то у Еврипида: с ним Анненский чувствовал себя вполне конгениальным.

В любимом трагике все было дорого и близко его комментатору и переводчику: и "склоненная от пристальной мысли голова", и "редкость успеха", и "тщательное уклонение от всякого участия в политической жизни", и "уединение на Саламине" — своего рода Царском Селе Афин — и "ненависть к атлетам и гимнастике", и "связи с такими смелыми мыслителями, как Анаксагор, Продик и Сократ". И он защищал дорогого ему покойника, как будто заступался за близкого живого друга, защищал его иногда даже вопреки очевидности, настаивая, например, на единстве действия в такой психологически необоснованной трагедии, как "Геракл", и оправдывая появление deus ex machina необходимостью заменить недоставшие грекам программные афиши.

И то были не только красивые слова и платонические чувства: переводу и изучению Еврипида Анненский посвятил последние 15 лет своей жизни. Труд огромный, если припомнить, что наследие Еврипида состоит из 18 трагедий, что в "языке этих трагедий Еврипид разрешил задачу союза между глубоким одушевлением страсти и ясной гибкостью мысли", то есть дал как раз такое соединение, которое более всего чуждо "сенсуалистическому" русскому языку; не забудем также, что, при повальном и намеренном невежестве русского общества в вопросах античности, комментарий требовал не только огромных знаний, но и большого такта.

И тем и другим обладал Анненский в полной мере: он был первоклассным

эллинистом, и мало кто мог отважиться на такую утомительную и головоломную работу, как, например, его статья "Из наблюдений над языком Ликофрона" — того самого Ликофрона, имя которого даже в александрийскую эпоху стало нарицательным по трудности понимания текста. Анненский с полным основанием писал, что "работа над Еврипидом была строго филологической". Греческая метрика, столь сложная, особенно в хоровых частях трагедии, не имела для него тайн; русское же стихосложение было всегда предметом усерднейшего его изучения. При таких данных, как знание языка и проникновение в дух еврипидовской драмы, он имел право заявить с горделивою скромностью: "При переводе я более всего заботился о точности; разумею не только грубую точность — словесную, но и точную передачу художественного впечатления". И такой знаток античности, как Ф. Фр. Зелинский, который сам выпустил недавно в свет свой стихотворный перевод Софокла, дал блестящий комментарий к заявлению своего друга. "Анненский — вовсе не переводчик в обыкновенном смысле слова, не толмач, старающийся только своими словами передать непонятную для его среды речь подлинника. Еврипид для него — часть его собственной жизни, существо, родственное ему самому. Его он воспринял, в него он вчувствовался всею свою душою; и этого усвоенного им Еврипида он передает своим читателям". Да! Анненский оставил нам греческого трагика во плоти и во крови, а не скелетообразные репродукции Водовозова и не фантастические измышления Мережковского.

V

Анненский настолько сжился с античной трагедией, что он мечтал о перенесении некоторых ее форм на современную сцену. "Я думаю, что некоторые приемы античной сцены ждут своей очереди на нашей. Речь идет, конечно, не об открытых театрах, масках или котурнах, а о музыке и балете, то есть о широком развитии лиризма и мимики, которые были так долго и так несправедливо разобщены с трагедией, этой универсальной формой творчества". Пример у него был перед глазами: произведения Леконта де Лилля. Он любил вообще "потомков благородной латинской расы", любил их за их гениальную традицию, за законченность, ясность и тонкость мысли, за несравненный их язык, которым он и сам владел в совершенстве, а главное, за то, что они, на его взгляд, были истинными наследниками античности. Он холодно относился к романтизму, который, "с его мечтаниями и боязнью действительности, заставил замереть трагедию"; был он непримиримым врагом и того условного классицизма Шапелена и Скюдери, "который и до сих пор скрывает смысл поэзии эллинов от $^{9}/_{10}$ людей". Зато об истинном классицизме Амио, Расина, Шенье, Леконта де Лилля он отзывался восторженно: "Для романтика античный мир закрыт навеки; для француза-классика он живет". Почему бы и славянам, этим выученикам Греции через Византию, не попытаться сделать то, что с таким успехом уже проделали французы, эта боковая, в сущности, линия эллинского мира? И мысль эта была осуществлена поэтом в четырех его сценических произведениях — "Царе Иксионе", "Меланиппе-философе", "Лаодамии" и "Фамире Кифареде". На основании сохранившихся эксцерптов и эпитом он попытался облечь в плоть и кровь забытые и затерянные потомством античные мифы; последние, как мы знаем, он ценил необычайно высоко из-за их вечной красоты и глубокого символизма. "Мифический метод, допускающий анахронизмы и фантастическое, позволил автору глубже затронуть вопросы психологии и этики и более, как ему казалось, слить мир античный с современною душою"; а к этому слиянию и стремился больше всего Анненский. Самая фактура этих трагедий чисто еврипидовская: тут и единство места, и единство действия, и хор, как "необходимый лирический, музыкальный элемент", и даже deus ex machina, столь излюбленный Еврипидом. Самые сюжеты подобраны так, что от них не отказался бы "трагичнейший из всех поэтов": pathos и mathos[1] властвуют там безраздельно; тут и страдание, и дерзание, и бунт, и сострадание. Страждет в материнском своем чувстве Меланиппа, у которой родной отец хочет зарезать ее детей, рожденных от синекудрого бога морей; дерзает она защитить своих чад высокими изречениями Анаксагора; сострадание внушают ее выжженные за незаслуженный

[1] Страдания и науки *(греч.)*.

трех очи, и все успокаивается в примирительном аккорде божественной милости, приносимой матерью Меланиппы — дивной звездой Гиппой. Страждет Лаодамия, лишившаяся волею богов после первой брачной ночи юного красавца мужа Протезилая; дерзает она утешиться мечтой, положив с собой на ложе восковое изображение павшего героя; и разве не слезы жалости эти капли воска, растопившиеся на пламени погребального костра? Мучится Фамира, неудовлетворенный дивным даром песен, ниспосланным ему богами; мучится и мать его, прекрасная нимфа, охваченная дерзостной кровосмесительной любовью к подкинутому ею когда-то сыну. А сын погибает, тоже дерзая: ибо захотел он ради сострадания к людям вмешаться в круг небожительниц — бессмертных муз. Это тот же Прометей:

Я буду как титан,
Похитивший с небес огонь, но людям
Я дам огонь и чище, и нежней...

Гордая мысль сгубила Кифареда, ослепшего и потерявшего дар песен, как сгубила грешная мечта нимфу, обращенную в малую пичужку; плачет старая кормилица-рабыня, "и бегут по старческим морщинам слезы". Но Фамире незачем плакать:

Благословенны боги, что хранят
Сознанье нам и в муках.

Но трагичнее всех гордый царь Иксион — и здесь поэт сумел достигнуть истинно еврипидовского пафоса. Гордый фессалийский царь, преследуемый богиней безумия Лиссой, задумал невероятное — сравняться с небожителями и, подобно маньяку Кириллову из "Бесов" Достоевского, самому стать богом. И когда Кронид в минуту царственного каприза дал дерзновенному вкусить амвросии на Олимпе, неугомонный сын человеческий на том не успокоился, ибо потерял он лучший дар жизни — сомнение и дерзновение:

Я не хотел
Забвенья их, души их белой... сердцу
Чего-то жалко стало. А чего?
Безумия? Позора? Мук голодных?
Нет, я жалел мечты, я аромат
В тот миг вдыхал дерзаний безнадежных.

Ему мало стать "игрушечным божком"; ему надо сравняться с Кронидом и овладеть державной супругой его — Герой. Но блаженные боги зло посмеялись над своей игрушкой: они бросили в объятия Иксиону Апату, богиню обмана, и вдобавок за дерзновенную попытку распяли его на огненном колесе, которому суждено вертеться в эфире до скончания века.

И, ложе ласк покинув поутру,
Любовники счастливые на солнце
Глядеть иные будут и игрой
Веселою светила любоваться.

Но рядом с жестокостью жизни живут и любовь и сострадание; отсюда и заключительный аккорд трагедии таков, что заставляет сомневаться в справедливости возмездия: "где одна правда, там и несправедливость", говорила одна из героинь Достоевского.

Не надо слез... Но песен и цветов
Не надо также... Молча на вершины
Пойдем и тихо... Человека мучат.

VI

У Иксиона все-таки оставалась одна надежда:

Предел для сил моих положен.
Ведь чувствовать и муку наконец
Когда-нибудь, пойми, я перестану.

И для "искателя страдания" смерть и была таким желанным концом.

Молот жизни, на плечах мне камни дробя,
Так мучительно груб и тяжел,
А ведь, кажется, месяц еще не прошел,
Что я сказками тешил себя.

("Молот и искры" Тихие песни)

И в самом деле, жизнь ничего не дает, кроме мук, чаще всего грязных, потных, нудных, дает труд, в старом значении этого слова, дает болезнь, дает гнев, зависть и злобу. Смерть все умиротворяет, все примиряет и все просветляет, и прямо стоит сделать этот опыт, раз именно "умирающий" Тургенев мог написать свою музыкальную "Клару Милич". Вот это настоящее творчество благословенной смерти. Ведь и все-то действие, в сущности, "как-то неохотно удаляется от комнат Аратовского дома, где неслышными шагами, как тень, движется только тетя Платоша, одетая в серое платье и серую шаль, с руками мягкими, как вата". И в этой комнате расцветает безумная, неземная любовь к прекрасной, несчастной Кларе, которая

"ни разу не является нам будничной. Она поет... она любит... она убивает себя от любви, хоть и боится смерти. У Клары маленькие красные розы в волосах и коса, которая змеей обвивает ей руку... У нее даже слезы большие и светлые". Здоровый, жизнерадостный Тургенев увлекался Виардо; умирающий поэт любил больше, чем чувствами, — любил воспоминаниями, просветленными сознанием близкого распада, и, уходя от жизни, он мог не жалеть об этом, ибо там за гробом, его опять ждала его Клара. Воистину "смерть, где твое жало"?

И сам автор этой поэмы на тему о Кларе Милич, поэмы, носящей заглавие "Умирающий Тургенев", — сам автор давно предчувствовал безвременную свою кончину. Уже в "Тихих песнях" часто сквозит это близкое ожидание невозвратного:

И казалось мне, что пышной
Хризантема головой
Припадает безнадежно
К яркой крышке гробовой.

А "Кипарисовый ларец" с его "Трилистниками", в том числе и "Трилистником траурным" — почти сплошная панихида над самим собою, иногда даже сопровождаемая юмором висельника.

Под гулы меди — гробовой
Творился перенос,
И, жутко задран, восковой
Глядел из гроба нос.

И бренное тело не стоит лучшего; его и следует кинуть в первую яму, но жива душа моя и жив дух мой, но только не в банальном раю, о котором грезят все, а в Истине и Красоте.

Так иногда в банально пестрой зале,
Где вальс звенит, волнуя и моля,
Зову мечтой я звуки Парсифаля.
И тень и Смерть под маской короля!..

Недаром любил он зиму, жалел о белом ее саване, сдернутом безжалостной весной, и ненавидел последнюю:

Эта резанность линий,
Этот грустный полет,
Этот нищенский синий
И заплаканный лед!

Но люблю ослабелый
От заоблачных нег,
То сверкающе-белый,
То сиреневый снег.

VII

В конце концов я боюсь, как бы не ввести моих читателей в заблуждение: страдание, мука, тоска, смерть — уж не русский ли Леопарди? Нет, Анненский был самим собой, ибо душа его тоже была трилистником, и если он много говорил о страдании и о смерти, то не меньше любил он и красоту. Не красоту природы: на нее он, горожанин и царскосел, смотрел с точки зрения путешественника и дачника, а не великого зверя, как Л. Толстой, который сливался с матерью-землею. Парк с прямыми аллеями и торжественно рассаженными деревьями, клумбы перед окнами, снежная равнина, видная из окон вагона, водопад в Финляндии — все это было для Анненского лишь объектом наблюдения и поводом для самоанализа. Характерно, что и цветы он любил лишь посаженные, выхоленные, редкие, садовые: на письменном столе в его красном кабинете в высоких вазах умирали лишь тоскливые лилии и нездоровые орхидеи; в поле и в лесу он ничего не видел под ногами:

Серебристые фиалы
Опрокинув в воздух сонный,
Льют лилеи небывалый
Мне напиток благовонный —

И из кубка их живого
В поэтической оправе
Рад я сладостной отраве
Напряженья мозгового.

("Зимние лилии" Тихие песни)

Красоту Анненский видел в ином. "Красота для поэта есть или красота женщины, или красота, как женщина... и как раз в этом смысле красота составляет противовес к идеям муки, самоограничения". С необычайною тонкостью подметил он у русских писателей те символы красоты, которые они воплощали в своих произведениях. Для Пушкина "красота было что-то самодовлеющее и лучезарно-равнодушное к людям... и в его поэзии мы видим либо посрамление поэта или лишь призрачную его победу над красотой". В Лермонтове "жил степной русский разбойник... и женщина была для него лишь деталью борьбы"... "В Гоголе жил ипохондрик, больной аскет. Самая любовь не давала Гоголю особого наслаждения. На его, гоголевской, красоте действительно лежит какой-то отдаленно дразняющий, но вместе с тем стра-

дальческий отпечаток"... "Богатырь, посаженный в женский карман, да еще вместе с лошадью, — вот настоящий символ тургеневского отношения к красоте. Красота у него непременно берет, потому что она — самая подлинная власть". "Власть видел в красоте и Достоевский, но это была для него лирически приподнятая, раскаянно усиленная исповедь греха. Красота Достоевского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам". "Для Толстого же красота определялась в качестве хитрого врага. Красоте в жизни полагается лишь одна минута надежды на счастье, пока шляпа с большими полями и pince-nez[1] ученого склоняются над так и не названным грибом. Не удалось — скройся, подурней и оставайся на всю жизнь тетушкой Софи из "Войны и мира". Удалось — рожай и корми, корми и рожай. Музыки не слушай; один Бог знает, что именно может из музыки выйти!"

Все это так умно и проникновенно, что мне жаль прекратить цитаты: все равно, лучше не напишешь. Но дело в том, что, признавая для других женщину как носительницу красоты, сам Анненский красоту эту искал в другом — и именно в проявлении великого Слова, — в литературе, в мысли, в слоге, в звуке. Ни к какой литературной школе он себя не причислял и ни к какой, действительно, не принадлежал, но брал добро свое там, где его находил. Мы видели, что и греческая трагедия, и французские парнасцы, и "проклятые", и Гейне, и Шекспир одинаково его интересовали; но, понятно, русский язык и русская литература были ему всего ближе и дороже. Русских классиков он знал, как никто, и он первый, например, отметил "особенную колоритность" языка Достоевского. По справедливости скорбел он и над тем, что молодая русская литература еще не выработала себе стиля, как то удалось сделать традиционной французской, и он отмечал с сожалением и то "жеманство", которое так стесняет русскую поэтическую речь: "что-то торжественно-слащавое и жеманное точно прилипло к русскому языку", заметил он с справедливым негодованием. Сам он с великою бережью и благоговением относился к языку своих произведений, ювелирно отделывая свой стих, дорожа рифмой и блюдя размер. В этом случае он дошел даже до героического самоотвержения, дав парадигмы "перебоя ритма" и "тона второго — пэона четвертого". Стоит прочесть хоровые партии в его "Театре Еврипида", в его "Фамире" и особенно в "Иксионе", чтобы оценить это мастерство. Слова для него имели не только звук, но и цвет: и он доказал это на слове "невозможно" (см. Кипарисовый ларец, с. 89). И он охотно учил этому мастерству и других, поскольку возможно учить таким вещам, и этим и объясняется, что в последний год своей жизни он взял на себя тяжелую и неблагодарную задачу внушить руководителям журнала "Аполлон", что детище их должно быть достойно своего названия, и дал им понять в статье своей "О современном лиризме", кто "они и оне" и чего им недостает. Он, быть может, слишком позолотил пилюлю и тем вызвал недовольство и тех, кого он слишком мало, по их мнению, похвалил, и тех, кому эти похвалы показались чрезмерными. Стоило ему напасть на истинный талант, на настоящего глашатая Логоса — он смело становился на его защиту, рискуя при этом собственной репутацией. Доклад его в Неофилологическом обществе о "Бальмонте-лирике" вызвал в свое время бурю негодования со стороны людей, привыкших судить о поэзии с публицистической точки зрения. Между тем это было мнение специалиста по русскому стихосложению, "филолога-модерниста", для которого важен был язык, стих, словарь и поэтическая концепция Бальмонта, в то время еще не утратившего самокритики, а не его моральные и общественные тенденции. Увы! это был не единственный случай печального непонимания и жуткого недоразумения. Анненский при жизни не был популярен и не дождался признания; но нет сомнения, что имя его постепенно, с распространением истинной культуры, дождется у потомства заслуженной им славы. Поэт-критик, поэт-переводчик, поэт-филолог, он в гармоничном синтезе соединил в своих произведениях те элементы, которые до сих пор считались несовместимыми, и указал новый путь и критике, и филологии, и поэзии. И все ближе и роднее станет дальнейшим поколениям и личность поэта, который, по собственному его признанию, любил в жизни только три вещи — людей, книги и цветы.

[1] Пенсне *(фр.)*.

Ю. БАЛТРУШАЙТИС

Автобиографическая справка

Я, Юрий (Юргис) Казимирович Балтрушайтис, родился 20 апреля 1873 года, в местности Поантвардзе, близ города Юрбурга, Россиенского уезда, Ковенской губернии, в литовской католической крестьянской семье. Кроме отрывочных сведений о стальном характере моей бабушки, мне больше ничего неизвестно о моих предках. Ближайшим образом таинственное пламя поэзии я, вероятно, унаследовал от чуткой души моей матери, нежный образ которой нерасторжимо осеняет всю мою человеческую жизнь...

Волшебное искусство чтения и письма, притом очень рано, я постиг самоучкой дома, и до девяти лет моя детская мысль должна была довольствоваться скудным содержанием нескольких старых календарей и книг, какие случайно оказались на заброшенном хуторе. Зато в бесконечно лучших условиях развивалось мое воображение. Тут были и незабвенные зимние сказки моей матери — подчас ее собственного сочинения, — и жуткие литовские предания о чудовищах и древних великанах и о целом хищном племени людей с песьими сердцами и песьими головами. Тут были и затейливые рассказы бродячего деревенского портного-старика и небылицы часто ночевавших в нашем доме нищих. А главное, в нескольких верстах была река Неман с белевшими с весны до осени парусами прусских барж, с курганами и остатками замков, восходивших, по народному поверью, еще ко временам меченосцев. Особенно влекло меня к этим могильным холмам и к окрестным лесам, в чьих глубоких чащах, под корнями вековых деревьев, еще видны были следы полевых канав, прудов и колодцев. Как особенно любил я бродить вдоль литовских проселочных дорог с покривившимися от времени, почерневшими от непогоды крестами, обилие которых внушало мне волнующее представление о древнем и скорбном шествии человечества к Голгофе...

Мое учение в тесном смысле слова началось лишь к середине десятого года моей жизни, когда я, на зимние месяцы, переселялся к настоятелю местного прихода ксендзу К. Жекевичу, под руководством которого я проходил арифметику, географию и латынь и благородной душе которого я был всецело обязан моей ближайшей судьбой. Сдав экзамен в народном училище, осенью 1885 года я поступил в Ковенскую гимназию. Но более чем скромных средств моих родителей с трудом хватило лишь до пятого класса, и, начиная с этого времени, на шестнадцатом году жизни я был предоставлен своей собственной участи. Мое новое положение особенно затруднялось тем обстоятельством, что ученики гимназии, не имеющие возможности жить в городе у ближайших родственников, должны были в то время непременно селиться на так называемых ученических квартирах, а месячная плата здесь была неразрешимо высока в сравнении с моими доходами от частных уроков, за один из которых я, например, получал всего один рубль в месяц. Только через два года мне разрешено было переехать репетитором к местному торговцу колониальными товарами, где я, впрочем, ютился в совершенно темном чулане и заучивал наизусть стихи из "Одиссеи" и "Энеиды" под неугомонный скрип насоса, подававшего воду в соседнюю баню, и под частое и адское дребезжание машины, распиливавшей бесконечные головы сахару. Бывало и еще хуже, но мне было радостно жить и было легко бороться, и лишь очень редко приходилось настолько падать духом, что мое занятие пастушка, которым я начал жизнь и к которому я возвращался в летнее время до конца гимназии, казалось мне потерянным раем. Духовная атмосфера, в которой протекали мои гимназические годы, была столь же не из лучших. Посещение театра допускалось лишь с особого разрешения и всегда неохотно, чтение книг — даже из ученической библиотеки — отнюдь не поощрялось, а "Русские ведомости", "Политическая экономия" Иванюкова подвергались неумолимому гонению.

В августе 1893 года мне удалось перебраться в Москву для продолжения моего образования в университете, где я и кончил курс на естественном отделении физико-математического факультета. С переездом в Москву моей внутренней жизни и моей воле открылись, наконец, все возможности. Наряду с естествознанием я посещал еще лекции на историко-филологическом факультете и скоро почти исключительно занялся изучением литературы, причем зна-

ние очень многих языков, исподволь усвоенных мной, открывало мне непосредственный доступ к лучшим произведениям человеческого гения от Софокла до Ибсена, от Данте до Уайльда, от испанцев до Словацкого. Несколько позднее существенное дополнение к моему образованию внесло мое частое и продолжительное пребывание на Западе, с которым я ознакомился в разной степени от Гаммерфеста до Сицилии и от Берлина до Чикаго. В таких рамках складывался мой внутренний опыт.

Что же касается моих общественно-политических взглядов, то уже само мое происхождение из среды малых мира сего могло воспитать во мне только одно чувство и одно убеждение, что глубочайшим долгом человека является пожизненная борьба за общую жизнь, одинаково справедливую и одинаково полную для всех...

Писать я начал еще в гимназии. За университетский период я написал несколько больших циклов стихотворений и две драмы. Но в печати я выступил впервые лишь осенью 1899 года в "Журнале для всех" В. С. Миролюбова. Тогда же с С. А. Поляковым мы основали издательство "Скорпион", напечатав наш общий перевод драмы Ибсена "Когда мы, мертвые, проснемся". В ближайшие годы я был постоянным сотрудником издаваемых "Скорпионом" "Северных цветов" и возникшего при том же издательстве журнала "Весы" с В. Брюсовым во главе. Позднее я выступал в газете "Русь", в журналах "Правда" и "Золотое руно", в "Русской мысли", и наконец, в "Русских ведомостях", в "Северных записках", в "Заветах" и в английском журнале "The Mask". Кроме того, я принимал близкое участие в Московском свободном театре с К. А. Марджановым во главе.

Мне очень трудно говорить о замечательных событиях моей жизни. Конечно, всякое человеческое существование знает мгновения и роковые поворотные полосы, где в одном узле или в одном разрешении воочию собирается вся наша воля, воочию доказуются все наши силы, когда сама наша судьба глухо обнаруживается перед нами. Но с развитием и углублением жизни, с упорным и медленным постижением всего ее смысла и замысла лично я все меньше берусь отличать большое от малого, все меньше способен делить живые нити на важное и неважное. Ибо малое вчерашнего дня сплошь да рядом оказывалось началом и основой сегодняшнего, а большое по всем внешним признакам бесследно исчезало, как случайное и преходящее. И если и я мог бы выделить длинный ряд исключительных часов, как незабвенную дрожь от первого чтения "Евгения Онегина", "Демона" или страниц Эдгара По, то, строго говоря, в моей жизни я все же знаю только одно-единственное замечательное событие: эту мою человеческую жизнь от колыбели до гроба, эту таинственную ткань из мыслей и страстей, из знания, веры и надежды, где было, есть и будет слишком много боли, где было, есть и будет слишком много радости...

Не считая подготовленного к печати сборника "Лилия и серп", мною изданы: Земные ступени (Книгоиздательство "Скорпион", 1911. Москва, и Горная тропа. Вторая книга лирики, 1912). Там же. Из переводов в стихах мною напечатаны: Байрон. Видение Страшного Суда и Бронзовый век (в изд. Брокгауз-Ефрон, под ред. С. А. Венгерова). Пер-Гюнт Г. Ибсена (Универсальная библиотека, "Польза") и "Бедный Генрих" Г. Гауптмана. Там же. Прозой мною переведены: Мертвый город, Джиоконда, Слава, трагедии Г. Д'Анунцио. Драмы Ибсена: Фру Ингер из Эстрома, Строитель Сольнес и Гедда Габлер. Произведения Кнута Гамсуна: Голод, Виктория, Игра жизни, Вечерняя заря и Тамара. Пьесы Гауптмана: Праздник Примирения и Шлюк и Яу. А также отдельные произведения Оскара Уайльда, А. Стриндберга, Гуннара Гейберга и других.

Из моих произведений есть переводы на болгарский язык, равно как издан сборник избранных стихотворений на итальянском языке (La Scala terrestre. 1912. Baldoni. Firenze).

Кроме того, в разное время мною написано немало стихов на литовском языке.

Из статей о моем творчестве могу указать на брошюру С. С. Розанова: Ю. Балтрушайтис. 1913. Москва; на статью Гр. Полонского в "Запросах жизни". 1912. № 41; и статью Ю. Айхенвальда в газете "Речь" от 4 VI 1912. На Западе статьи обо мне появились в журналах "La Vie", № 2 — Mars 1912, Paris, в "Le Cronache letterarie" № 102 — Marzo 1912 — Roma, в "La Patria", № 237–26 agosto 1913 — Bologna и в "Rassegna Contemporanea", febbraio 1914. Roma.

ЮРГИС БАЛТРУШАЙТИС КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ПОЭТ

Вячеслава Иванова

I

Кто впервые услышит стихи Юргиса Балтрушайтиса, если он не вовсе глух к лирической гармонии, испытает смутное вначале, но необычно завладевающее душою волнение. Словно из-за развесистых старых деревьев, наполовину заглушенная серою толщею церковных стен, зазвучала органная фуга. И вот уже сбежала с уст суетная улыбка, и внезапно отрезвился готовый к полету дух, между тем как ухо с удовлетворением отмечает верность и благородство естественно расцветающих мощных форм. Какое богатство внутренних (душевных) и внешних (музыкально-словесных) звучаний и отзвуков — и с каким художническим целомудрием притушен этот блеск суровым спокойствием и горделивым воздержанием от вызывающих удивление и любопытство приманок, угодливых прельщений, своекорыстных умыслов! Ничего настоятельного, усиливающегося и насильственного, ничего, навеянного модою и условностью новизны или старины, не уловит слушатель в этих, спетых звездам, безвременных стихах. Какое великолепное презрение к рассеянности толпы! И какое высокое смирение певца, отвергшего всякое себялюбие, — лирика, имеющего неограниченные права на личное своеволие и как бы слагающего с себя самое личность[1]... Самоотречение — глубочайший пафос этой поэзии, и, однако, вся она — один длинный монолог л и ч н о с т и, обращенный к Богу, раскрывающемуся ей в явлении мира.

II

Истолковать этот монолог — душевно трудное и ответственное дело. Как подслушать молитвенный шепот и как домыслить подслушанное? Вот почему пишущий эти строки рад, что имеет возможность и полномочие предпослать своей попытке истолкования — самоистолкование поэта, доверенное ему дружбою.

"Земные ступени"... "Горная тропа"... Какой особенный, личный смысл таится в этих символах — заглавиях двух предлежащих нам книг? Семь последовательных ступеней осознания личностью мира и ее самой различает поэт в своем прошлом внутреннем опыте и дает этим ступеням неожиданное и многознаменательное наименование "семи забвений". Ибо, когда выйдет человек из замкнутого и самодовлеющего круга привычных впечатлений и представлений, с которым он сжился, как с родным "кровом", и откроется душе его новый мир, — он забудет, внутренне переменившись, прежний свой "кров" и прежний плен, — как забудет, в свою очередь, и эту новую временную обитель, переступив через порог следующей, лежащей на его пути. И пребывание в каждой отдельной сфере, под каждым последовательно обретаемым "кровом", укрывающим дух от огромности сущего, которой он не может вместить, есть забвение об иных пристанищах, мирах и обителях; и каждый миг воплощенного бытия есть забвение об изначальной и в конце "тропы" заданной, всеобъемлющей, божественной полноте.

Свое первое "забвение" (обнимающего период жизни до 1900 года) поэт характеризует, как простое "стояние в мире — без вопросов и ответов"; он поглощен разглядыванием вещей и эстетическою их расценкою. И когда зашевелились в душе иные запросы, ему хотелось бы усыпить их и еще помедлить в своем бездумье: "noli turbare circulos meos"[2] ("Земные ступени", с. 51). В самом деле, он вступает в круг "сиротства и отторженности". Пробудившейся личности противостоит мировая данность, подавляющая и ужасающая душу, чуждая ей, иноприродная, иноязычная, неприемлемая для личности. Душа усиливалась преодолеть этот второй плен, — "но не было ни смерти, ни рожденья". И когда ей казалось, что она мирится с миром, это вынужденное "да" бытию было, по словам поэта, "благоговением из страха"[3].

---

[1] "La semplicità del Baltrusciaitis è la vera e severa semplicità quasi monacale molto armoniosa, forte, musicale, come gli antichi salmi" ("Простота Балтрушайтиса — простота подлинная и строгая, почти монашеская, очень гармоничная, сильная, музыкальная, как древние псалмы" *(итал.)*. R a s s e g n a C o n t e m p o r a n e a, VII, s. II. fasc. 3 (febbraio 1914), p. 485.

[2] "Не прикасайся к моим кругам" (Архимед) *(лат.)*.

[3] К этой поре относятся в сборнике "Земные ступени" стихотворения "Ночью", "Прибой", "Taedium Vitae", "Детские страхи", "Остров", "Сиротство", "Отчаяние", "Ткач", "Одиночество" и др. Отметим при этом случае, что к аккорду мировой скорби явственно примешиваются у Балтрушайтиса отзвуки боли общественной.

Уныние "сиротства" сменилось — в круге третьего "забвения" — чувством покорности, "добровольного (!) согласия" на высшую, трансцендентную личности волю. Выход был чисто религиозным; он совершился под знаком: "молись". Но внутренняя гармония, конечно, не была завоевана этою резигнацией. С итальянскими впечатлениями от творений Микеланджело, особенно от его "Ночи" (1906), связалось наступление нового, четвертого периода душевной жизни. Поэт проникается "скорбью человеческой предельности", ощущением "жизни, как бреда". Это, говорит он, была "скорбь спящего у Божьего порога".

Ослепленными очами
Мы глядим, рабы теней,
В мир, сверкающий пред нами,
Расширяя только снами
Жребий малости своей.

("Земные ступени")

Рабы одной галеры в блеске дня,
Уходим мы
С отдельной болью, жребий свой кляня,
В отдельность тьмы.

("Земные ступени")

В 1908 году забрезжило поэту то, что он называет "началом мира в человеке", и печаль, уже "просветленная", отметила это установление во внутреннем опыте первой живой связи между *я* и вселенною[1]. Если на этой, пятой, ступени поэту открывается, наполняя его светом, таинство имманентного познания, то на следующей, шестой, оно, согласно общему ритму его развития, находит свою трагическую антитезу: "трагически" переживает он единство личности и мира, "капли и моря"[2]. И только с 1912 года — со вступлением в круг последнего из доселе изведанных им "забвений" — поэт обретает в углубленном чувстве "слияния с миром" источник внутренней свободы и мужественного пафоса. Перед ним разоблачается "совпадающая беспредельность мира и человека"; он видит "человека несозданным в еще не созданном мире" и — новый элевсинец — в подобии озимого зерна прозревает откровение вселенской жизни и залог вселенской надежды[3]...

Не нам развивать эти скупые, быть может, но показательные намеки, в которых еще отчетливее, нежели путь поэта-мыслителя, уже обрисовался он сам, как личность[4]. Пусть они помогут читателям проверить нижеследующие наши наблюдения, направленные уже не на генетическую связь, но на предлежащую нам художественную совокупность его лирических творений.

III

Эта лирика, претворяющая все впечатления бытия в один слитный псалом, может показаться нам, жадным до "скучных песен земли", однозвучною и сумрачною. Она воспевает явления лишь постольку, поскольку дух от них освобождается; платоновский эрос непостижимой полноты звучит в ней томлением по иному бытию.

О, блаженство — миг от мига,
В полноте, ие различать!
Звенья жизненного ига
Бесконечно размыкать!

("Земные ступени")

[1] См. в "З. С.", "Вечерние песни", особенно III.

[2] См. в той же книге стихотворения "Элегия", "Полночь", "Поклонение Земле", в "Горной тропе" — "Узник", "Раздумие" (с. 141), "Пробуждение", "Без крова", "В пути", "Призывы".

[3] См. в сборнике "Горная тропа": "Ныне и присно", "Восхождение", "Мощь малости", "Горная тропа", "Синева" и др. Окончательное выражение находят настроения этого последнего, в еще не вышедшей в свет книге стихов "Лилия и серп".

[4] Dai versi del B. si sente ch'egli è un vero figlio della Lituania, uno di quegli esseri silenziosi, austeri, d'una sincerità sovente tragica per se e per gli altri, difficili a piegarsi nel loro intimo... In B. il dolore metafisico del mondo-prigione fa tacere ogni personale dolore... Ma non soltanto del dolore s'ispirano i canti del B.: come ogni cuore veramente mistico, a traverso il suo Weltschmerz, egli è giunto ad uno stato d'animo eroico, il cui carattere fondamentale è la speranza". (По стихам Б. чувствуется, что он — истинный сын Литвы, одно из тех тихих, строгих созданий, которые отличаются искренностью часто трагической для себя и для других, трудно сгибаемый по своей сути... У Б. метафизическая скорбь по поводу мира-тюрьмы заставляет замолчать любую личную скорбь... Но не только скорбью воодушевлены песни Б.: как всякая истинно мистическая душа, в обход своей Weltschmerz (мировой скорби. — *нем.*), он связан с героическим настроением, основная черта которого — надежда *(итал.)* Kühn-Amendola, La Scala Terrestre, traduzione. Firenze 1912, p. 9.

Эта лирика — "молитвенник" сердца, только — "молитвенник"[1]: не canzoniere[2], не дневник и не песенник в мирском значении слова. Перед нами признания одного из тех мистиков, для которых чувствование Бога — непосредственная данность, и Божество, в некотором смысле, очевиднее и осязательнее, нежели мир. Отсюда выдержанность и цельность высокого религиозного строя этих пустынных медитаций и меланхолических гимнов.

Я весь поник пред Господом живым...

("Земные ступени")

Есть в жизни божественный смысл, и благостная осуществляется в ней цель; живи и страдай жизнью; твое изживание ее имеет неизмеримую ценность, твое мгновение воткано в жизнь самого Бога, — уверяет нас эта элегическая теодицея.

В свой темный путь иди без страха,
Подвластный часу человек!
Твое томленье не от праха,
Не от земли твой краткий век...
И пусть свершенье яви шумной —
Лишь тлен, но Вечность — грань его,
И в ней твой разум многодумный
И воля сердца твоего.
Ее дыханием бессменным
Цветет в мирах, как сон, как дрожь,
Все, что ты метишь знаком бренным
И смертным именем зовешь.

("Лилия и серп", "Напутствие")

Сомнение мысли — редчайшая и мимолетная тень земной усталости и уныния на незыблемых белых стенах этой духовной крепости.

Предвижу разумом крушенье
Всех снов — солгавший мир в пыли, —
И вновь предчувствую свершенье
Всех тайных чаяний земли.
Всем даром терний и распятий
Преобразится смертный дух...

("Лилия и серп", "Предчувствие")

Все, все мой дух вооружает
Живым доверьем к бытию.

("Земные ступени")

Сомнение относится, впрочем, только к судьбам земли, к оправданию явлений, а не к божественной онтологии духа, не к бытию вневременному, запредельному, премирному. Но "сиянье тайны звездной" не всегда видно сквозь дольний "дым".

То-то порою больно и трудно
В Божьем вселенском лесу!

("Горная тропа")

Мистик без чисто религиозного закала подвержен искушению отринуть земное и воплощенное, отчаяться в торжестве правды на земле, в преображении земли, признать юдоль страдания за дурной сон, за обманчивое марево погруженного в материю духа; наш поэт не позволяет себе впасть в этот соблазн, — он должен открыть свое сердце обеим сферам, принять и вместить обе, чего бы это ни стоило.

И глухо сердце, маятник железный,
Томится долей двух различных граней...
Двойным огнем пылает дух мой пленный,
И должен разум, сетуя бесплодно,
И жизнь, и смерть сознать одновременно.

("Лилия и серп", "Полночный парус")

И в минуты окончательного трезвения он заявляет:

Все строже мыслю я, вникая
В бег дней с их важной пестротой:
Не праздный колос мысль людская,
Людские сны — не цвет пустой!

("Лилия и серп", "Пробуждаясь")

Тогда со струн срывается торжествующее созвучие:

Верую, верую, Боже,
В вечер, о звездах поющий,
Утро рожденья сулящий
Чудом алканья,
Верую в молот дробящий,
В пламя и меч создающий,
В жертву зиждительной дрожи,
В мощь упованья!

("Лилия и Серп", "Верую")

---

[1] Ю. Айхенвальд в тонком и содержательном этюде о Б. (Речь, 1912. 4 июня. № 150): "Ne cherchons pas de joie dans le Lyrisme philosophique de B. Mais disons qu'entre les auteurs actuels il est — un des rares chez qui la mélancolie se maintient belle et dont la tristesse de vivre ne tombe pas jusqu'au dégoût. Il sait concevoir l'immortelle splendeur de la terre et la rendre avec majesté, en exprimant le mystére qui transparaît dans ses aspects multiples". ("Мы не ищем радости в философской лирике Б. Но скажем, что среди современных авторов — он один из немногих, у кого меланхолия остается прекрасной, а печаль жизни не приводит к отвращению. Он умеет постигать безмерное великолепие земли и передавать ее величие, выражая тайну, которая сквозит в его многообразии" *(фр.)* A. de Holstein, "Un poéte au sourire amer", La Vie, № 2, Mars 1912.

[2] Сборник канцон *(итал.)*.

"Мы повелеваем вам надеяться (wir heissen euch hoffen), говорят таинственные наставники и руководители в масонском "Символе" Гете. Немало стихотворений нашего поэта были бы пригодны для мистических лож XVIII века.

Эта лирика заключает в себе, как мы видели, духовное жизненачертание поэта; но ничего внешне биографического в ней не отыщет читатель. Кажется, что поэт, приближаясь к "алтарю" музического служения, к своему "жертвеннику суровому" (и старинная метафора в данном случае звучит не лживо!), — прежде чем обернуться Аполлоновым лебедем, — ищет совлечь с себя всю страстную оболочку своей душевности до сокровенной святыни самого "внутреннего человека", уже как бы вовсе безличного. Этим усилием отменяется отрицательное самоопределение личности через *я* и *не-я, мое* и *не-мое*, умиряется ее ограниченное, уединенное, плотское самосознание.

Тает плоть, теряя грани
В жертвенном огне...

("Горная тропа")

Расторгла ночь мой смертный плен,
И вот во мне не стало плоти,
Вокруг меня не стало стен.

("Горная тропа")

Тогда углубляется сердце, и уясняется жизнь.

Молкнет трепет мой отдельный...
Глубже сердце, — жизнь ясней.

("Земные ступени")

Редко примешиваются к этой белой мелодии последние умирающие отгулы душевного борения и ропота: малое *я* человека стало внеположным творческому *я*, — ныне оно лишь предмет раздумья и, быть может, сострадания.

В полночный час, в моей груди звериной,
В проклятии желанья ненасытной,
Дробятся сны, как пламя сказки длинной,
Средь вихрей праха горько беззащитной.

("Лилия и серп", "Полночный парус")

Но умолкает личное, и начинается элевсинское всенощное бдение колосящегося вместе со звездами человеческого духа.

И сердце, что в бреду боролось
И было в тлен облечено,
Вплетает Ночь в свой звездный колос,
Как равновесное зерно.

Спеши ж расторгнуть чудом тени
Все ослепленье дольних слез,
Кто в вещий час ночной ступени
Свой жребий к Вечности вознес.

("Лилия и серп", "Чудом тени")

Поэт уже только — "субъект познания" (как говорят гносеологи, — разумеется, познания созерцательного, "знания без мысли", по выражению нашего лирика), только — носитель вселенского сочувствования; он — проходящий через миры воплощения странник, "витязь вечной Дали". Песнь, что он поет, — единая песнь Пути и Посоха.

Светится в длани посох земной...

("Лилия и серп", "Солнечные крылья")

На светлых откосах все глубже мой хмель;
От неба — мой посох, от неба — свирель.
Вне смертной тревоги, как ясность ручья,
От Бога — о Боге — и песня моя.

("Горная тропа", "Альпийский пастух")

Лишь отвергнув себя, начинает он петь о мировом бытии и о себе самом, как атоме мирового бытия; и в этом самозабвении — его певучая мудрость.

Мудр, кто в тишь последней грани
Сердце алчное вознес...

("Земные ступени")

IV

Но, совлекая с себя все индивидуальное, поэт не имеет побуждения утвердить его — иначе как на один лишь миг созерцаемого им божественно-мирового процесса — и в видимом, мимо чего он проходит. Все, на чем бы ни остановил свой взгляд этот паломник с посохом, расцветающим лилией, в мужественной руке, — обобщается до типического, до родового: утро и вечер, дорога и лесное или горное безлюдье, колос в поле и цвет на лугу, "дрожь" всемирной жизни, вспыхнувшая в гордом расцвете человеческого порыва, и упорный труд заносящего неутомимый молот работника. Редко привлечет поэта единичное и конкретное, и то лишь поскольку оно представляет общую идею, — как равнина Ватерлоо в этой величавой эпитафии человеческим славам:

Склонись с тоскою всякое чело:
Пасется мир в равнине Ватерлоо...
Умолкнет в мире всякая молва.

("Земные ступени")

За всех и за все — молитва; перед каждым подвигом — умиление; каждому жребию — слава.

Славься в жизни каждый жребий!

("Земные ступени")

Трепетанье в великом и малом
Равновесно на вечных весах.

("Земные ступени")

...Гордый жребий
Орла средь гор и мышь в норе —
Две равных искры в том костре,
Что воспылал о Зодчем в небе;
И в той же ткани слитность дней
И миг отдельности моей.

("Лилия и серп", "Село Ильинское")

В особенности же — благодарное склонение перед низшим; ко всему унижаемому и попираемому — благоговейная любовь; всякому смирению — земный поклон.

Кланяюсь доле поникших в пыли —
Именем Божьим — до серой земли.

("Земные ступени")

Кланяйся, смертный, дневной синеве;
Кланяйся листьям в их вешней молве;
Кланяйся ниже осенней траве!
Кланяйся звездам, что ярко зажглись;
Жарко сверканью зарниц умились;
Жарче на малую искру молись!

("Горная тропа")

Восторженная хвала трудникам бытия, чернорабочим жизни:

Бездольные избранники Христовы,
В цепях труда сподвижники Творца!

("Лилия и серп", "Хвала рабам")

Но ничто отдельное не избрано прихотью сердца, не облюбовано своенравным пристрастием, не названо единичным, малым и милым именем, не возбудило влюбленного желания, не исторгло слез тоски и разлуки... Уж не марево ли все, что видит странник?

Нет, не марево, но преходящие лики вселенской жизни, бесчисленные и временные одеяния мириады мириад идущих вместе душ, в мировом сонме которых поэт свидетельствует за всех:

Мы — туманные ступени
К светлым высям Божьих гор.

("Земные ступени")

В конечном смысле, однако, весь этот сонм — одна раздробившаяся мировая Душа; и ее одеяния, ее местные и временные определения суть ее сны.

И что ни доля, то — дробленье
Невозвратимой полноты.

("Горная тропа")

Возникнет явление и поникнет, и в иное место перейдет дух, его жививший; а одежда спала и истлела, как отцветают цветы, оставив семя для будущего цветения, будущего воплощения. И эту будущую обитель и ее насельника заранее благословляет певец, умиленно, но без боли расставаясь — тут с умирающею, там с еще цветущею формою. Кажется, что о всем видимом поэт неустанно твердит: "яко дух пройде в нем, и не будет, и не познает к тому места своего"...

Горе! чем-то сердце встретит
Бедность новой тишины?..

("Горная тропа")

В общем это религиозное миросозерцание сочетает характерные черты трансцендентизма и имманентизма. Первый проявляется в утверждении бытия "вселенски иного", успокоенного бытия в живом Боге. Человеку оно не постижимо, хотя и вспоминает душа запредельную полноту, которую когда-то созерцала.

Я родился в далекой стране...

("Земные ступени")

Но "ликующие празднества Вечности" ("З. С."), о которых поет "изгнаннику" грезa о потусторонней "отчизне", глубоко забылись. Что из того? Божество тем не менее окрест него и в нем самом — и в этом страдальческом мире не истинно сущего бытия, но текучего становления.

В даль ли глянешь, в глубь ли, в высь ли,
Всюду — трепет, шелест, дрожь,
Только вникни, только мысли:
Все узнаешь, все поймешь.

("Земные ступени")

Этот явленный и страдальный "мир Голгофы" есть феогонический процесс, коему мы непосредственно причастны, — вселенская, Божья и мирская страда, от которой отрешает нас только "Смерть, наш день субботний". Поэтому каждое дыхание — дыхание Божества, и каждое явление — чудо.

В ткани сокрытой людские дела;
Чудо — наш Кормчий, мы — взмахи весла.
Знаешь ли, смертный, в темной борьбе,
Чья неземная дума в тебе?..

Час человека подобен волне;
Знаешь ли, странник, в ночной тишине,
Встретив молитвой звездную тишь,
Чьими устами ты говоришь?

("Лилия и серп", "Раздумие")

Ослабленное чувствование зла в мире, с одной стороны, тайны плоти, с другой — несколько отдаляет это миросозерцание от чисто христианского и приближает к индийскому (быть может, одна из причин, почему лирика Б. была так дорога покойному А. Н. Скрябину). Мнится, сказалось тут древнее родовое наследие этого поэта, которым гордимся, как своим, не мы одни, но и молодая Литва — и который сам энтузиастически верит в единую душу — праматерь литовско-славянской семьи.

V

В заключение — несколько замечаний о методе изобразительности, о лирической форме и о лирическом тоне.

Было бы крайне ошибочно смешать указанную обобщенность изображения с отвлеченностью содержания. Поэзия Б. изобилует изречениями, выражающими общие положения; но как материал созерцателя всецело основан на живом наблюдении и внутреннем опыте, так и обработка этого материала в сознании безусловно свободна от рассудочности. Отсюда, при полном отсутствии бескровных абстракций и понятий "концептов", — совершенная предметная вещественность поэтических образов. Но предметы, останавливающие на себе внимание поэта, взяты столь "эйдетически" (если позволено употребить термин школьный, зато единственно определяющий нашу мысль), другими словами, столь выдвинуто в них единое, раскрывающееся во множественности частных явлений (ἓν διὰ πολλῶν[1] Платона), что каждое имя в этой лирике служит ознаменованием целого рода или типа. — Итак, метод Балтрушайтиса, символиста по всему своему душевному складу и одного из утвердителей (с начала "Северных цветов") литературной школы, присвоившей себе это имя, — далеко не всегда метод чистого символизма. В самом деле, символизм избегает соединять вещи по родовому признаку, сочетает скорее разнородное, предпочитает ознаменование наименованию, ставит себе целью выявить идею как акт, через изображение преимущественно отдельного явления, которое она определяет, — и притом в ее взаимоотношении и взаимодействии с другими идеями. Наконец, вещи, в изображении нашего поэта, не столько "подобие", каким является "все преходящее", по знаменитой символистической формуле Гете-поэта, сколько "цветовые затускнения света", в смысле "теории цветов" Гете — физика и метафизика. В самом методе сказывается, как мы видим, тот же пафос восхождения от единичного к "универсалиям" и через них ко всеединству, — то же бегство от отдельного ко всеобщему, от красочных преломлений спектра к белизне слиянности, от жизни к источнику бытия. ("Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!"[2] — Гете).

В поэтической речи Б. величаво прост, умеренно консервативен и, пожалуй, однообразен (как и в рифмах). Последнее, главным образом, объясняется его своеобразною статическою символикою: "явь", "дрожь", "грань", "миг", "прах" играют у него роль таких же постоянных символических терминов, или иероглифов, как и "звезды", "колос", "серп", "молот", "посох". Его стих, несколько глухого тембра, полнозвучен, строго выработан и колоритно инструментован. В ритмике мало подвижности жеста и танца; зато все лирическое волнение и звучание — один трепет, одно движение до последних глубин, как сама стихия музыки, из которой возникает и в которой хотело бы раствориться это творчество, явно не находящее себе полного простора в слове. Музыкально-медитативный характер вдохновений нашего лирика обусловил органическое образование новой композиционной формы, представляющей собою синтез гимна и элегии. В разработке этой формы мы усматриваем оригинальное дело этого поэта, вообще глубоко самобытного и не похожего ни на одного из своих современников или предшественников; разве лишь с манерою Баратынского являют порой отдаленное и скорее случайное сходство его стройные раздумья.

Часто эти гимны-элегии носят характер трагических эпилогов. В них слышатся тихое умиленье разлуки, хвала выплаканных слез, прощальное "аминь" исчерпанному личностью миру. В них слышится и томление лилии по серпу, который ее срежет, и благословение певцом жреческого серпа,

[1] Одно во многом *(греч.)*.

[2] "В цветных переливах предстает перед нами жизнь!" *(нем.)*.

утоляющего тоску отдельности. И сквозь неуловимый гул вселенских колоколов — великолепною победой божественного Двигателя — порой прозвучит, отдавшись в сердце тонкою болью, внезапный звон разбившегося драгоценного сосуда.

И разбилась, как звонкий сосуд, тишина...
("Земные ступени")

Умерло что-то живое, в чем грезились нам исполнение и достигнутый покой совершенства; опять оно разбилось и умерло, — и с загадочною грустью, похожею на радование, эпилогист вопрошает:

Что же так хрупка у Бога
Чаша смертной тишины?..
("Лилия и серп", "Водопад")

АЛЕКСАНДР БЛОК

Автобиографическая справка

Семья моей матери причастна к литературе и к науке.

Дед мой, Андрей Николаевич Бекетов, ботаник, был ректором Петербургского университета в его лучшие годы (я и родился в "ректорском доме"). Петербургские Высшие женские курсы, называемые "Бестужевскими" (по имени К. Н. Бестужева-Рюмина), обязаны существованием своим, главным образом, моему деду.

Он принадлежал к тем идеалистам чистой воды, которых наше время уже почти не знает. Собственно, нам уже непонятны своеобразные и часто анекдотические рассказы о таких дворянах-шестидесятниках, как Салтыков-Щедрин или мой дед, об их отношении к императору Александру II, о собраниях Литературного Фонда, о борелевских обедах, о хорошем французском и русском языке, об учащейся молодежи конца 70-х годов. Вся эта эпоха русской истории отошла безвозвратно, пафос ее утрачен, и самый ритм показался бы нам чрезвычайно неторопливым.

В своем сельце Шахматове (Клинского уезда, Московской губернии) дед мой выходил к мужикам на крыльцо, потряхивая носовым платком; совершенно по той же причине, по которой И. С. Тургенев, разговаривая со своими крепостными, смущенно отколупывал кусочки краски с подъезда, обещая отдать все, что ни спросят, лишь бы отвязались.

Встречая знакомого мужика, дед мой брал его за плечо и начинал свою речь словами: "Eh bien, mon petit..."[1] Иногда на том разговор и кончался. Любимыми собеседниками были памятные мне отъявленные мошенники и плуты: старый Jacobe Fidele, который разграбил у нас половину хозяйственной утвари, и разбойник Федор Куранов (по прозвищу К у р а н), у которого было, говорят, на душе убийство; лицо у него было всегда сине-багровое — от водки, а иногда — в крови; он погиб в "кулачном бою". Оба были действительно люди умные и очень симпатичные; я, как и дед мой, любил их, и они оба до самой смерти своей чувствовали ко мне симпатию.

Однажды дед мой, видя, что мужик несет из лесу на плече березку, сказал ему: "Ты устал, дай я тебе помогу". При этом ему и в голову не пришло то очевидное обстоятельство, что березка срублена в нашем лесу.

Мои собственные воспоминания о деде — очень хорошие; мы часами бродили с ним по лугам, болотам и дебрям; иногда делали десятки верст, заблудившись в лесу; выкапывали с корнями травы и злаки для ботанической коллекции; при этом он называл растения и, определяя их, учил меня начаткам ботаники, так что я помню и теперь много ботанических названий. Помню, как мы радовались, когда нашли особенный цветок ранней грушевки, вида, неизвестного московской флоре, и мельчайший низкорослый папоротник; этот папоротник я до сих пор каждый год ищу на той самой горе, но так и не нахожу; очевидно, он засеялся случайно и потом выродился.

Все это относится к глухим временам, которые наступили после событий 1 марта 1881 года. Дед мой продолжал читать курс ботаники в Петербургском университете до самой болезни своей; летом 1897 года его разбил паралич, он прожил еще пять лет без речи, его возили в кресле. Он скончался

[1] Так вот, милый... *(фр.)*.

1 июля 1902 года в Шахматове. Хоронить его привезли в Петербург; среди встречавших тело на станции был Дмитрий Иванович Менделеев.

Дмитрий Иванович играл очень большую роль в бекетовской семье. И дед и бабушка моя были с ним дружны. Менделеев и дед мой, вскоре после освобождения крестьян, ездили вместе в Московскую губернию и купили в Клинском уезде два имения — по соседству: менделеевское Боблово лежит в семи верстах от Шахматова, я был там в детстве, а в юности стал бывать там часто. Старшая дочь Дмитрия Ивановича Менделеева от второго брака — Любовь Дмитриевна — стала моей невестой. В 1903 году мы обвенчались с ней в церкви села Тараканова, которое находится между Шахматовым и Бобловым.

Жена деда, моя бабушка Елизавета Григорьевна — дочь известного путешественника и исследователя Средней Азии Григория Силыча Корелина. Она всю жизнь работала над компиляциями и переводами научных и художественных произведений; список ее трудов громаден; последние годы она делала до 200 печатных листов в год; она была очень начитанна и владела несколькими языками; ее мировоззрение было удивительно живое и своеобразное, стиль — образный, язык — точный и смелый, обличавший казачью породу. Некоторые из ее многочисленных переводов остаются и до сих пор лучшими.

Переводные стихи ее печатались в "Современнике" под псевдонимом "Е. Б.", и в "Английских поэтах" Гербеля, без имени. Ею переведены м н о г и е сочинения Бокля, Брема, Дарвина, Гексли, Мура (поэма "Лалла-Рук"), Бичер-Стоу, Гольдсмита, Стенли, Теккерея, Диккенса, В. Скотта, Брет Гарта, Жорж Санд, Бальзака, В. Гюго, Флобера, Мопассана, Руссо, Лесажа. Этот список авторов — далеко не полный. Оплата труда была всегда ничтожна. Теперь эти с о т н и т ы с я ч томов разошлись в дешевых изданиях, а знакомый с антикварными ценами знает, как дороги уже теперь хотя бы так называемые "144 тома" (изд. Г. Пантелеева), в которых помещены многие переводы Е. Г. Бекетовой и ее дочерей. Характерная страница в истории русского просвещения.

Отвлеченное и "утонченное" удавалось бабушке моей меньше, ее язык был слишком лапидарен, в нем было много бытового. Характер на редкость отчетливый соединялся в ней с мыслью ясной, как летние деревенские утра, в которые она до свету садилась работать. Долгие годы я помню смутно, как помнится все детское, ее голос, пяльцы, на которых с необыкновенной быстротой вырастают яркие шерстяные цветы, пестрые лоскутные одеяла, сшитые из никому не нужных и тщательно собираемых лоскутков, и во всем этом — какое-то невозвратное здоровье и веселье, ушедшее с нею из нашей семьи. Она умела радоваться просто солнцу, просто хорошей погоде, даже в самые последние годы, когда ее мучили болезни и доктора, известные и неизвестные, проделывавшие над ней мучительные и бессмысленные эксперименты. Все это не убивало ее неукротимой жизненности.

Эта жизненность и живучесть проникала и в литературные вкусы; при всей тонкости художественного понимания, она говорила, что "тайный советник Гёте написал вторую часть Фауста, чтобы удивить глубокомысленных немцев". Также ненавидела она нравственные проповеди Толстого. Все это вязалось с пламенной романтикой, переходившей иногда в старинную сентиментальность. Она любила музыку и поэзию, писала мне полушутливые стихи, в которых звучали, однако, временами грустные ноты:

Так, бодрствуя в часы ночные
И внука юного любя,
Старуха-бабка не впервые
Слагала стансы для тебя.

Она мастерски читала вслух сцены Слепцова и Островского, пестрые рассказы Чехова. Одною из последних ее работ был перевод двух рассказов Чехова на французский язык (для "Revue des deux Mondes"). Чехов прислал ей милую благодарственную записку.

К сожалению, бабушка моя так и не написала своих воспоминаний. У меня хранится только короткий план ее записок; она знала лично многих наших писателей, встречалась с Гоголем, братьями Достоевскими, Ап. Григорьевым, Толстым, Полонским, Майковым. Я берегу тот экземпляр английского романа, который собственноручно дал ей для перевода Ф. М. Достоевский. Перевод этот печатался во "Времени".

Бабушка моя скончалась ровно через три месяца после деда — 1 октября 1902 года.

От дедов унаследовали любовь к литературе и незапятнанное понятие о ее

высоком значении их дочери — моя мать и ее две сестры. Все три переводили с иностранных языков. Известностью пользовалась старшая — Екатерина Андреевна (по мужу Краснова). Ей принадлежат изданные уже после ее смерти (4 мая 1892 года) две самостоятельных книги "Рассказов" и "Стихотворений" (последняя книга удостоена почетного отзыва Академии наук). Оригинальная повесть ее "Не судьба" печаталась в "Вестнике Европы". Переводила она с французского (Монтескье, Бернарден де Сен-Пьер), испанского (Эспронседа, Бэкéр, Перес Гальдос, статья о Пардо Басан), переделывала английские повести для детей (Стивенсон, Хаггарт; издано у Суворина в "Дешевой библиотеке").

Моя мать, Александра Андреевна (по второму мужу Кублицкая-Пиоттух) переводила и переводит с французского — стихами и прозой (Бальзак, В. Гюго, Флобер, Золя, Мюссе, Эркман-Шатриан, Доде, Бодлер, Верлен, Ришпен). В молодости писала стихи, но печатала только детские.

Мария Андреевна Бекетова переводила и переводит с польского (Сенкевич и мн. др.), немецкого (Гофман), французского (Бальзак, Мюссе). Ей принадлежат популярные переделки (Жюль Верн, Сильвио Пеллико), биографии (Андерсен), монографии для народа (Голландия, История Англии и др.). "Кармозина" Мюссе была не так давно представлена в театре для рабочих в ее переводе.

В семье отца литература играла небольшую роль. Дед мой — лютеранин, потомок врача царя Алексея Михайловича, выходца из Мекленбурга (прародитель — лейб-хирург Иван Блок был при Павле I возведен в российское дворянство). Женат был мой дед на дочери новгородского губернатора Ариадне Александровне Черкасовой.

Отец мой, Александр Львович Блок, был профессором Варшавского университета по кафедре государственного права; он скончался 1 декабря 1909 года. Специальная ученость далеко не исчерпывает его деятельности, равно как и его стремлений, может быть, менее научных, чем художественных. Судьба его исполнена сложных противоречий, довольно необычна и мрачна. За всю жизнь свою он напечатал лишь две небольшие книги (не считая литографированных лекций) и последние двадцать лет трудился над сочинением, посвященным классификации наук. Выдающийся музыкант, знаток изящной литературы и тонкий стилист, отец мой считал себя учеником Флобера. Последнее и было главной причиной того, что он написал так мало и не завершил главного труда жизни: свои непрестанно развивавшиеся идеи он не сумел вместить в те сжатые формы, которых искал; в этом искании сжатых форм было что-то судорожное и страшное, как во всем душевном и физическом облике его. Я встречался с ним мало, но помню его кровно.

Детство мое прошло в семье матери. Здесь именно любили и понимали с л о в о; в семье господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах. Говоря вульгарно, по-верленовски, преобладание имела здесь é l o q u e n c e[1]; одной только матери моей свойственны были постоянный мятеж и беспокойство о новом, и мои стремления к m u s i q u e находили поддержку у нее. Впрочем, никто в семье меня никогда не преследовал, все только любили и баловали. Милой же старинной é l o q u e n c e обязан я до гроба тем, что литература началась для меня не с Верлена и не с декадентства вообще.

Первым вдохновителем моим был Жуковский. С раннего детства я помню постоянно набегавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем. Запомнилось, разве, имя Полонского и первое впечатление от его строф:

Снится мне: я свеж и молод,
Я влюблен, мечты кипят.
От зари роскошный холод
Проникает в сад.

"Жизненных опытов" не было долго. Смутно помню я большие петербургские квартиры с массой людей, с няней, игрушками и елками и благоуханную глушь нашей маленькой усадьбы. Лишь около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет в первом моем драматическом опыте ("Балаганчик", лирические сцены).

"Сочинять" я стал чуть ли не с пяти лет. Гораздо позже мы с двоюродными и троюродными братьями основали журнал "Вестник", в одном экземпляре; там я был редактором и деятельным сотрудником три года.

Серьезное писание началось, когда мне было около 18 лет. Года три-четыре я пока-

[1] Красноречие *(фр.)*.

зывал свои писания только матери и тетке. Все это были лирические стихи, и ко времени выхода первой моей книги "Стихов о Прекрасной Даме" их накопилось до 800, не считая отроческих. В книгу из них вошло лишь около 100. После я печатал и до сих пор печатаю кое-что из старого в журналах и газетах.

Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой "новой поэзии" я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями, всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьева. До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но все это я считал "субъективным" и бережно оберегал от всех. Внешним образом готовился я тогда в актеры, с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина, играл на любительских спектаклях в доме моей будущей невесты Гамлета, Чацкого, Скупого Рыцаря и... водевили. Трезвые и здоровые люди, которые меня тогда окружали, кажется, уберегли меня от заразы мистического шарлатанства, которое через несколько лет после того стало модным в некоторых литературных кругах. К счастью и к несчастью вместе, "мода" такая пришла, как всегда бывает, именно тогда, когда все внутренно определилось; когда стихии, бушевавшие под землей, хлынули наружу, — нашлась толпа любителей легкой мистической наживы. Впоследствии и я отдал дань этому новому вещунственному "веянью"; но все это уже выходит за пределы "автобиографии".

Интересующихся могу отослать к стихам моим и к статье "О современном состоянии русского символизма" (журнал "Аполлон" 1910 года). Теперь же возвращусь назад.

От полного незнания и неумения обращаться с миром со мною случился анекдот, о котором я вспоминаю теперь с удовольствием и благодарностью: как-то, в дождливый осенний день (если не ошибаюсь, 1900 года) отправился я со стихами к старинному знакомому нашей семьи, Виктору Петровичу Острогорскому, теперь покойному. Он редактировал тогда "Мир Божий". Не говоря, кто меня к нему направил, я с волнением дал ему два маленьких стихотворения, внушенные Сирином, Алконостом и Гамаюном В. Васнецова. Пробежав стихи, он сказал: "Как вам не стыдно, молодой человек, заниматься этим, когда в университете Бог знает что творится!" — и выпроводил меня со свирепым добродушием. Тогда это было обидно, а теперь вспоминать об этом приятнее, чем обо многих позднейших похвалах.

После этого случая я долго никуда не совался, пока в 1902 году меня не направили к Б. Никольскому, редактировавшему тогда вместе с Репиным студенческий сборник.

Уже через год после я стал печататься "серьезно". Первыми, кто обратил внимание на мои стихи со стороны, были Михаил Сергеевич и Ольга Михайловна (двоюродная сестра моей матери) Соловьевы. Первые мои вещи появились в 1903 году в журнале "Новый путь" и, почти одновременно, в альманахе "Северные цветы".

Семнадцать лет моей жизни я прожил в казармах Лейб-Гв. Гренадерского полка (когда мне было девять лет, мать моя вышла во второй раз замуж за Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттух, который служил в полку). Окончив курс в Спб. Введенской (ныне — императора Петра Великого) гимназии, я поступил на юридический факультет Петербургского университета довольно бессознательно и, только перейдя на третий курс, понял, что совершенно чужд юридической науке. В 1901 году, исключительно важном для меня и решившем мою судьбу, я перешел на филологический факультет, курс которого и прошел, сдав государственный экзамен весною 1906 года (по славяно-русскому отделению).

Университет не сыграл в моей жизни особенно важной роли, но высшее образование дало, во всяком случае, некоторую умственную дисциплину и известные навыки, которые очень помогают мне и в историко-литературных и в собственных моих критических опытах и даже в художественной работе (материалы для драмы "Роза и крест"). С годами я оцениваю все более то, что дал мне университет в лице моих уважаемых профессоров — А. И. Соболевского, И. А. Шляпкина, С. Ф. Платонова, А. И. Введенского и Ф. Ф. Зелинского. Если мне удастся собрать книгу моих работ и статей, которые разбросаны в немалом количестве по разным изданиям, но нуждаются в сильной переработке, — долею научности, которая заключена в них, буду я обязан университету.

В сущности, только после окончания университетского курса началась моя "самостоятельная" жизнь. Продолжая писать лирические стихотворения, которые все, с 1897 года, можно рассматривать как дневник, я именно в год окончания курса в университете написал свои первые пьесы в драматической форме; главными темами моих статей (кроме чисто литературных) были и остались темы об "интеллигенции и народе", о театре и о русском символизме (не в смысле литературной школы только).

Каждый год моей сознательной жизни резко окрашен для меня своей особенной краской. Из событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших на меня так или иначе, я должен упомянуть: встречу с Вл. Соловьевым, которого я видел только издали; знакомство с М. С. и О. М. Соловьевыми, З. Н. и Д. С. Мережковскими и с А. Белым; события 1904—1905 года; знакомство с театральной средой, которое началось в театре покойной В. Ф. Комиссаржевской; крайнее падение литературных нравов и начало "фабричной" литературы, связанное с событиями 1905 года; знакомство с творениями покойного Августа Стриндберга (первоначально — через поэта Вл. Пяста); три заграничных путешествия (я был в Италии — северной: Венеция, Равенна, Милан и средней — Флоренция, Пиза, Перуджа и много других городов и местечек Умбрии; во Франции — на севере Бретани, в Пиренеях — в окрестностях Биаррица; несколько раз жил в Париже, в Бельгии и Голландии); кроме того, мне приводилось почему-то каждые шесть лет моей жизни возвращаться в Bad Nauheim (Hessen-Nassau), с которым у меня связаны особенные воспоминания.

Этой весною (1915 года) мне пришлось бы возвращаться туда в четвертый раз; но в личную и низшую мистику моих поездок в Bad-Nauheim вмешалась общая и высшая мистика войны.

АЛЕКСАНДР БЛОК

Валерий Брюсов

I

Этапы пути, который прошел Александр Блок "за 12 лет своей сознательной жизни" (его собственное выражение), а также и после этих лет, намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. Это — путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира, к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это — путь от отроческих мечтаний о венце пророка, об идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания только как поэта и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки. Самому поэту эта вторая сторона пройденного им пути, приведшему к отказу от недостигнутых и недостижимых идеалов юности, представляется как некоторое "падение". Поэтому поэзия Блока с годами разрастается вширь и вглубь, расцвечивается новыми красками, но одновременно с тем в ней над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры она переходит к скептическому пессимизму.

Первый сборник стихов Блока, под характерным заглавием "Стихи о Прекрасной Даме", появился в 1905 году, но составлен из стихотворений, написанных много раньше (1898—1904). Еще совсем юноша, А. Блок примыкал тогда, хотя жил в Петрограде, к небольшому московскому кружку молодых поэтов (Андрей Белый, С. Соловьев и др.), находившемуся под сильным влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д. С. Мережковского. Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился "конец всемирной истории", что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все происходившее вокруг эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл.

Такими настроениями проникнута первая книга Блока. Под "Прекрасной Дамой", каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвященные ей стихи, он разумел божественное, вечно женственное начало, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. В этом

отношении Блок был верным учеником Вл. Соловьева, незадолго до смерти пророчившего:

Вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.

Себя поэт представлял покорным и скромным слугою этой "Дамы", "рабом Царицы", servus Reginae, и свое дело сам определял так:

Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом своим.

В своих стихах Блок изображает себя то "стражником во храме", "хранящим огонь лампад", то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то "совершающим в темном храме бедный обряд" в ожидании "Прекрасной Дамы", то пажом, который несет за Ней покрывало... Вся книга проникнута пафосом ожидания, бессчетное число раз повторяются слова "я жду", "мы ждем", "он ждет", и одно из вступительных стихотворений выражает это чувство с особой силой:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо, —
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо,
Я молча жду — тоскуя и любя[1].

Неизменно погруженный в свои мечты, автор стихов о "Прекрасной Даме" чуждается жизни. Он упорно повторяет, что жизнь его "мучит", что земля для него "пустынна". Он себя чувствует в некоей внемирной "старинной келье", в "монастыре" или на каком-то таинственном "царственном пути", где впереди перед ним идет "огнистый столп". Свои мечты поэт определяет как "сны раздумий небывалых", как "священный сон", и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет "мысль о теле", "воскресни дух, а плоть усни". Пренебрежение к "телу", к земле, жажда неземного, "бесплотного" одушевляют большинство стихотворений.

Все это ведет к тому, что в стихах о "Прекрасной Даме" как бы совсем нет ничего реального, — все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. Всему, что совершалось в жизни, поэт в стихах придает смысл иносказания. В ранних стихах Блока река — не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, не просто церковь; "терем", "дверь", "ступени", "дорога", "заря", "небеса" — едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении. Надо освоиться с этим языком иносказаний, чтобы верно понимать смысл стихов о "Прекрасной Даме", и только тогда станет вполне ясна прелесть хотя бы такого стихотворения:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу.
Люблю вечернее моленье
У белой церкви над рекой,
Передзакатное селенье
И сумрак мутно-голубой.
Покорный ласковому взгляду,
Любуюсь тайной красоты.
И за церковную ограду
Бросаю белые цветы.
Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря,
И от вершин зубчатых леса
Забрежжит брачная заря.

Только в последних стихотворениях книги образы становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики.

II

Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 годов. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и Страшного суда. Роковые сроки исполнились, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной "Нечаянная радость" (1907), в его

[1] Сочетание "тоскуя и любя" слово в слово повторяет выражение Вл. Соловьева.

поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе "тварей весенних", чертенят, "болотных попиков", колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу от Божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами —

мохнатые, малые каются,
Униженно в траве кувыркаются,
Поднимают копытцами пыль...

Поэт уверяет одного из своих чертенят: "Я — как ты, дитя дубов" — и как бы повторяет молитву своего болотного попика:

Душа моя рада
Всякому гаду,
И всякому зверю,
И о всякой вере.

Позже вступает в поэзию Блока то же демоническое начало, воплощенное в образе "Темнолицего", неизменно приходящего к поэту в час сумерек, чтобы томить страхом темных предчувствий...

В связи с этим во второй книге Блока встречаются совершенно новые темы, неожиданные для "верного раба Царицы", скромного служителя "Прекрасной Дамы". Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов, — Блок рассказывает теперь, как —

По вечерам, над ресторанами,
Горячий воздух дик и глух...

Он признается теперь, что

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву...

Поэт, который когда-то "молча ждал" "Прекрасную Даму", теперь, проходя по улице, при свете газа, "куда глядят глаза", задает себе вопрос:

Не увижу ли к р а с и о й подруги моей?

И действительно, навстречу ему идет

Вольная дева в огненном плаще.

Этот переход от "Прекрасной Дамы" к "красной подруге" еще резче выражен Блоком в его "Лирических Драмах", появившихся вскоре после "Нечаянной радости" (1908). В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечно женственном, воплощая его в образ Коломбины, которая в конце концов оказывается "картонной невестой"[1], или вводя свою "Незнакомку" в круг пустых и как бы слепых людей. Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса.

Правда, в "Нечаянной радости" Блок иногда пытается вернуться к прежним вдохновениям, даже уверяет:

Я не забыл на п и р е х м е л ь н о м
Мою заветную свирель...

Но рядом с этим стоят и безнадежные признания:

Ты в поля отошла б е з в о з в р а т а...
. . . . . .
О, исторгни р ж а в у ю душу,
С о с в я т ы м и меня у п о к о й!

Последними словами он как бы признает себя, — себя прежнего, — умершим.

III

Борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии Блока и в его третьем сборнике стихов "Земля в снегу" (1908), который сам автор называет "чашей горького вина".

В этой книге олицетворением демонического является образ "Снежной Маски", "Незнакомки", вовлекающей душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии.

Вот явилась. Заслонила
Всех нарядных, всех подруг,
И душа моя вступила
В предназначенный ей круг, —

рассказывает нам поэт, как бы в виде вступления к изображаемой им драме страсти. Установив затем, как свою новую заповедь, убеждение,

[1] Сам А. Блок в предисловии к "Лирическим Драмам" дает иное толкование этого образа, но мы не считаем толкование автора для себя обязательным.

Что путь открыт наверно к раю
Всем, кто идет путями з л а, —

он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю, "путь зла", — путь, на котором у него вырываются скорбные жалобы:

Возврати мне, Маска, душу!

или:

Убей меня, как я убил
Когда-то близких мне!

Стихи из книги "Земля в снегу" (особенно из ее второй части) принадлежат к числу наиболее сильных стихов Блока. В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствующее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной. Он несколько раз восклицает:

Тайно сердце п р о с и т гибели...

И погибнуть мне в е с е л о...

Книга завершается образом костра, на котором поэт чувствует себя распятым, в огне, на кресте страсти.

Это приближение к страсти, чувству земному, привело Блока и к общению со всей действительностью земли. В стихах сборника "Земля в снегу" почти на каждой странице мелькают образы повседневной жизни. То тащится "забитая лошадка бурая", то изображена "улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать", то нарисован портрет девушки, к которой "врывается силой" обольститель, то передано, как в переулках "пахнет морем" и "поют фабричные гудки", то в стих врезывается грубое восклицанье "Эй, Фекла, Фекла!", то поэт призывает к самой простой, уличной пляске:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!

"Земля в снегу" уже бесконечно далека от стихов о "Прекрасной Даме", и сам поэт то предлагает: "Забудьте слова лучезарные", то, вспомнив свои стихи из "Нечаянной радости" о том, что "Она" "в поля ушла без возврата", горько называет себя "невоскресшим Христом".

IV

Так постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении "Прекрасной Даме" сменились страстными стихами о "красной подруге" и "Снежной Маске"; поэзия темных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней, ожидания, поклонения — заменилась песнями о радостях и печалях "горестной земли", простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом.

Может быть, для А. Блока, как поэта, по самой природе его дарования такой путь был неизбежен. Искусство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказанное, оно должно высказать и определить в образах. Область вдохновений, создавших стихи о "Прекрасной Даме", была ограничена; чтобы найти новые силы для своей поэзии, Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни. Повторилась старинная басня об Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землей.

В своей четвертой книге стихов "Ночные часы" (1911) Блок делает попытку окончательно отказаться от широких концепций своей юношеской поэзии. Он более не ищет примирения между двумя вечно враждующими началами бытия, но довольствуется более скромной ролью поэта-наблюдателя, поэта-изобразителя. В новых стихах Блока то "низкий дым стелется над овином", то треплются "три истертых шлеи", то стоит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то модный литератор, "слов кощунственных творец", то "трактирная стойка", "кабинет ресторана", "Елагин мост", "быстрый лет санок", когда кто-то "легко заправляет медвежью полость на лету" и "лукавит, тонкий стан обвив", то картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции... В этих стихах Блока есть много непосредственной наблюдательности, много свежих образов, настоящее проникновение в человеческую психологию. Здесь мы встречаем тихие стансы "на смерть младенца", стихи о "ярости последней страсти", тягостные признания —

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача, —

строгие наблюдения над кем-то с заломленными руками, кого

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Здесь же раздумья, посвященные родине, судьбам России, — раздумья, к которым Блок последнее время возвращается все чаще и чаще...

И едва ли не в одном только стихотворении "Ночных часов" слышится скорбь об утраченном прошлом, в тех стихах, где, описав свой "Знакомый ад", глядящий ему в "пустые очи", поэт восклицает:

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче? —
Иду один, утратив правый путь.

V

Но остановиться на таком примирении Блоку все же не было суждено. Его новейшие стихи, появляющиеся в журналах, альманахах и газетах после издания "Ночных часов" (1912—1915), вновь говорят о том, как трагически сознает поэт противоречия между своим настоящим и своим прошлым. Временно Блок мог принять скромный жребий — быть только поэтом, временно может и теперь создавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние "итальянские" стихи (опять картины Венеции, Флоренции, Сиены и др.), но не в силах окончательно заглушить в себе воспоминания о более высоких мечтах юности. Темы "Земли в снегу" возрождаются в новых стихах Блока, но без того "упоения гибелью", которое ранее, как огненное зарево, застилало все другие настроения. Теперь — чувство чего-то лучшего, роковым образом невозвратно утраченного выступает в стихах Блока во всей своей обнаженности, придавая им порою исключительную силу и глубину.

"Да, был я пророком... Царем я не буду... Рабом я не стану... Но я человек..." — так определяет сам поэт пройденный им путь. Блок называет себя "падшим ангелом", признается, что, "покинув стражу, к ночи пошел во вражий стан", что "несбыточной мечты и на полжизни не хватило", наконец, в том,

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим...

В стихотворении, озаглавленном " Музе", Блок вспоминает, что —

была роковая отрада
В попиранье заветных святынь...

И для своей "души опустошенной" поэт указывает один исход — хмельное забвенье:

Ах, не все ли мне равно!
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,
Монотонной и певучей!
Вновь я буду пить вино!

Может быть, наибольшей силы этот пафос "трагического отчаянья" достигает в тех стихах, где поэт говорит не о самом себе, а хочет живописать жизнь так, как она ему теперь представляется. В двух стихотворениях "Totentanz"[1] Блок изображает аптеку; в первом некий гость, добыв у еврея-аптекаря пузырек с надписью venena[2], сует его потом "из-под плаща двум женщинам безносым"; в другом — поэт готов признать, что ничего в мире и не может быть, кроме "бессмыслицы" и "тусклости":

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. Исхода нет.
Умрешь, — начнешь опять сначала...

Эта мысль завершается в другом стихотворении, где говорится, что все в мире должно —

Как этот мир, лететь бесцельно
В сияющую ночь...

"Бесцельность бытия" — это противоположный полюс тех настроений, которые заставляли отрока "зажигать свечи" и "беречь огонь кадильный"... Но самое страшное видит поэт даже не в том, что с "роковой отрадой" были "попираемы заветные святыни", что был он, по его образному выражению, "обожжен языками преисподнего огня" (причем добавляет: "не таюсь я перед вами"), а в том, что и в будущем может предстоять только то же самое. В знаменательном восьмистишии "Кольцо существования тесно" Блок говорит нам, что пред ним "в грядущей мгле" мерещится "все тот же жребий":

Опять — любить Ее на небе
И изменять Ей на земле.

Попыткой "любить Ее на небе" кажется нам последняя, романтическая драма Бло-

[1] "Пляски смерти" *(нем.)*.
[2] Яд *(лат.)*.

ка "Роза и крест". Драма проникнута мистическими настроениями романтического средневековья. Героиня драмы, Алиса, любит какого-то неведомого певца, которого никогда не видела, образ которого создала в мечтах, и, как лейтмотив, несколько раз повторяется его напев:

Сердцу закон непреложный —
Радость—Страданье одно!

Но это стремление "любить на небе" и в драме кончается "изменой на земле". Увидя своего певца, который оказался старым и некрасивым, Алиса изменяет ему с хорошеньким пажом Алисканом.

VI

Независимо от всех этих трагических внутренних переживаний Блок, во все периоды своего творчества, оставался истинным поэтом и подлинным художником. Сменялись настроения, душа то полна была "детской веры", то казалась "опустошенной", но художественное чувство торжествовало надо всем. Как для своих юношеских мистических чаяний, так для стихов о страсти и о гибели; как для изображения "Прекрасной Дамы", а потом "Незнакомки" и "Снежной Маски", так и для объективных картин ночной жизни Петербурга или красоты итальянских городов, — Блок равно умел находить нужные ритмы и верные слова. И вместе с тем, при всем разнообразии настроений, воплощенных в его стихах, Блок умел сохранить везде свой единый, особый стиль, который выделяет его из ряда других поэтов, делает из него "maître'a", основателя отдельной, "блоковской" школы, ныне уже не малочисленной.

По технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева; если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное и до последнего времени продолжает развивать и совершенствовать свой стих. При этом творчество Блока всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно со своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность поэта всегда перед читателем.

Благодаря этому не только юношеские стихотворения Блока, но и его позднейшие создания требуют от читателя большого напряжения внимания. Должно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами, явную для поэта, но не всегда выраженную, а главное, каждое отдельное стихотворение — принимать как одну главу из длинного ряда других, дополняющих и объясняющих ее. Так, например, только тому, кто сжился с поэзией Блока всецело, становится вполне понятно такое его стихотворение:

Ты оденешь меня в серебро.
И, когда я умру,
Выйдет месяц, небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру.
Мертвый месяц беспомощно нем...
Никому ничего не открыл.
Только спросит подругу — зачем
Я когда-то ее полюбил.
В этот яростный сон наяву
Опрокинусь я мертвым лицом.
И паяц испугает сову,
Загремев под горой бубенцом...
Знаю, сморщенный лик его стар
И бесстыден в земной наготе.
Но зловещий исходит угар —
К небесам — к высоте — к чистоте.

С этим же связана наклонность Блока не называть в стихах действующих лиц; он охотно ставит одни глаголы: "поднимались из тьмы погребов", "выходили", "смеялись", предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся.

Почти всегда стих Блока музыкален. Он умеет находить напевность в самом сочетании звуков (например: "По вече*ра*м над рест*ора*нами") и даже несколько чуждается полной точности размера. У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетаниями двух- и трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в "Книге песен" Гейне). Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, не-строфические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе.

Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — осветил, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов. Притом ничего показного, ничего рассчитанного на эффект нет в этих вольностях Блока. Он любит и умеет скрывать свою смелость, так что она становится видна только внимательному наблюдателю.

Среди современных поэтов Блок занимает вполне определенное положение. Он не повторяет чужих тем, но с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души. Это придает его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно открывать новые и новые источники вдохновения. Блок как-то сразу создал свой стиль, во многом самобытный, но не замкнулся в нем и в каждой своей новой книге ищет новых путей для своего творчества. Большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам, он во всех своих созданиях остается красивым и завлекательным. Его стихи как бы просят музыки, и действительно, многие его стихотворения были положены композиторами на музыку. Интимная поэзия Блока никого не может оттолкнуть от себя с первого взгляда, но для своего настоящего понимания требует вдумчивости и внимания. Надо войти в круг переживаний поэта, чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту.

И. БУНИН

Автобиографическая заметка

Просьбу дать для "Русской литературы XX века" сведения о моей жизни и литературной деятельности могу в настоящее время исполнить только частично — кратко сообщить только кое-что.

Я родился 10 октября 1870 года. Отца моего звали Алексеем Николаевичем, мать — Людмилой Александровной (в девичестве Чубаровой).

О роде Буниных я кое-что знаю. Род этот дал замечательную женщину начала прошлого века, поэтессу А. П. Бунину, и поэта В. А. Жуковского (незаконного сына А. И. Бунина); в некотором родстве мы с бр. Киреевскими, Гротами, Юшковыми, Воейковыми, Булгаковыми, Соймоновыми; о начале нашем в "Гербовнике дворянских родов" сказано, между прочим, следующее: "Род Буниных происходит от Симеона Бунковского, мужа знатного, выехавшего в XV веке из Польши к Великому Князю Василию Васильевичу. Правнук его Александр Лаврентьев сын Бунин служил по Владимиру и убит под Казанью. Стольник Козма Леонтьев Бунин жалован за службу и храбрость на поместья Грамотой. Равным образом и другие многие Бунины служили воеводами и в иных чинах и владели деревнями. Все сие доказывается бумагами Воронежского Дворянского Депутатского Собрания о внесении рода Буниных в родословную книгу в VI часть, в число древнего дворянства".

Род (тоже древнедворянский) Чубаровых мне почти неведом. Знаю только, что Чубаровы — дворяне Костромской, Московской, Орловской и Тамбовской губерний и что были у деда и у отца матери имения в Орловском и Трубчевском уездах. Да и сами Чубаровы знали о себе, вероятно, не больше: с полным пренебрежением к сохранению свидетельств о родовых связях жили наши дворяне. я же чуть не с отрочества был "вольнодумец", вполне равнодушный не только к своей голубой крови, но и к полной утрате всего того, что было связано с нею: исключительно поэтическими были мои юношеские, да и позднейшие "дворянские элегии", которых, кстати сказать, у меня гораздо меньше, чем видели некоторые мои критики, часто находившие черты личной жизни и личных чувств даже в тех моих писаниях, где почти и следа нет их, и вообще многое навязавшие мне.

Прадед мой по отцу был богат. У деда была земля в Орловской губернии (в Елецком уезде), в Тамбовской и Воронежской, но, кажется, понемногу. Деда братья его обделили. Он был не совсем нормальный, "тронувшийся" человек. Наследство осталось от него не Бог весть какое, отец же и того не пощадил. Беспечен и расточителен он был необыкновенно. А Крымская кампания, в которой он участвовал "охотником", как тогда выражались, и переезд в 1870 году в Воронеж для воспитания детей, моих старших братьев Юлия и Евгения, способствовали нашему разорению особенно. В Воронеже-то и родился я. Там прошли первые три года моей жизни. (Очень слабо, но все-таки помню кое-что из того времени). Но расти в городе мне не пришлось. Страсть к клубу, к вину и картам заставила отца через три с половиной года возвратиться в Елецкий уезд, где он поселился на своем хуторе Бутырки. Тут, в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной.

Отец, человек необыкновенно сильный и здоровый физически, был до самого конца своей долгой жизни и духом почти столь же здоров и бодр. Уныние овладевало им в самых тяжелых положениях на минуту, гнев — он был очень вспыльчив — и того меньше. До тридцати лет, до похода в Крым, он не знал вкуса вина. Затем стал пить и пил временами ужасно, хотя не имел, кажется, ни одной типической черты алкоголика, совсем не пил иногда по нескольку лет (я рожден как раз в один из таких светлых промежутков) и не соединял с этой страстью никаких других дурных страстей. Учился он недолго (в Орловской гимназии), ученья терпеть не мог, но читал все, что попадало под руку, с большой охотой. Ум его, живой и образный, — он и говорил всегда удивительно энергичным и картинным языком, — не переносил логики, характер — порывистый, решительный, открытый и великодушный — преград. Все его существо было столь естественно и наивно пропитано ощущением своего барского происхождения, что я не представляю себе круга, в котором он смутился бы. Но даже его крепостные говорили, что "во всем свете нет проще и добрей" его. То, что было у матери, он тоже прожил, частью даже раздарил, ибо у него была какая-то неутолимая жажда раздавать. Постоянная охота, постоянная жизнь на воздухе много помогли тому, что этот хороший, интересный и по натуре даровитый человек умер восьмидесяти лет легко и спокойно.

Мать ни в чем не походила на него, кроме разве доброты и здоровья, в силу которого она прожила тоже долго, несмотря на все горести своей жизни, на астму, изнурявшую ее в течение последних двадцати лет, и на тяжкий пост, который она, по своей горячей религиозности, возложила на себя и с редкой стойкостью переносила лет двадцать пять, вплоть до самой кончины. Отец ее тоже пил, но по-иному, культурнее, если можно так выразиться; послужив в военной службе, побывав за границей, пожив в Варшаве, он вообще выделялся среди помещиков, и воспитана была Людмила Александровна тоньше, чем Алексей Николаевич. Характер у нее был нежный, — что не исключало большой твердости при некоторых обстоятельствах, — самоотверженный, склонный к грустным предчувствиям, к слезам и печали. Преданность ее семье, детям, которых у нее было девять человек и из которых она пятерых потеряла, была изумительна, разлука с ними — невыносима. В пору же моего детства старшие мои братья были вдали от нее, отец все отлучался в тамбовское имение, пропадал на охоте, жил не по средствам, и, значит, немало было и существенных поводов для ее слез.

Неизменная бодрость отца и вообще некоторые его черты стали действовать на меня, в противовес ее влиянию, и сказываться во мне наследственно лишь позднее. Редко, повторяю, и бывал он с нами. А "дворня" наша невелика была, с соседями и родственниками мы в ту пору виделись мало, сверстников я не имел, — сестра Маша была еще совсем ребенком, игрушек, развлечений и склонности к ним — тоже, впечатлителен был чрезвычайно. Все, помню, действовало на меня - новое лицо, какое-нибудь событие, песня в поле, рассказ странника, таинственные лощины за хутором, легенда о каком-то беглом солдате, едва живом от страха и голода и скрывавшемся в наших хлебах, ворон, все прилетавший к нам на ограду и поразивший мое воображение особенно тем, что жил он, как сказала мне мать, еще, может, при Иване Грозном, предвечернее солнце в тех комнатах, что глядели за вишневый сад на запад... Мать и дворовые

любили рассказывать, — от них я много наслушался и песен, и рассказов, слышал, между прочим, "Аленький цветочек", "О трех старцах" — то, что потом читал. Им же я обязан и первыми познаниями в языке — нашем богатейшем языке, в котором благодаря географическим и историческим условиям слилось и претворилось столько наречий и говоров чуть не со всех концов Руси.

Лет с семи началась для меня жизнь, тесно связанная в моих воспоминаниях с полем, с мужицкими избами, а потом и с ними и с моим воспитателем. Чуть не все свободное от учения время я, вплоть до поступления в гимназию, да и приезжая из гимназии на каникулы, провел в ближайших от Бутырок деревушках, у наших бывших крепостных и у однодворцев. Явились друзья, и порой я по целым дням стерег с ними в поле скотину... А воспитателем моим был престранный человек — сын предводителя дворянства, учившийся в Лазаревском институте восточных языков, одно время бывший преподавателем в Осташкове, Тамбове и Кирсанове, но затем спившийся, порвавший все связи родственные и общественные и превратившийся в скитальца по деревням и усадьбам. Он неожиданно привязался ко всем нам, а ко мне особенно, и этой привязанностью и своими бесконечными рассказами — он немало нагляделся, бродя по свету, и был довольно начитан, владея тремя языками, — вызвал и во мне горячую любовь к себе. Он мгновенно выучил меня читать (по "Одиссее" Гомера), распалял мое воображение, рассказывая то о медвежьих осташковских лесах, то о Дон-Кихоте, — и я положительно бредил рыцарством! — поминутно будил мою мысль своими оригинальными, порой даже не совсем понятными мне разговорами о жизни, о людях. Он играл на скрипке, рисовал акварелью, а с ним вместе иногда по целым дням не разгибался и я, до тошноты насасываясь с кисточки водой, смешанной с красками, и на всю жизнь запомнил то несказанное счастье, которое принес мне первый коробок этих красок: на мечте стать художником, на разглядывании неба, земли, освещения у меня было довольно долгое помешательство. Он писал стихи — сатирические вирши на злобы дня, — и вот написал стихотворение и я, но совсем не злободневное, а о каких-то духах в горной долине в лунную полночь. Мне было тогда лет восемь, но я до сих пор так ясно помню эту долину, точно вчера видел ее наяву. Вообще я много представлял себе тогда чрезвычайно живо и точно.

Учил меня мой воспитатель, однако, очень плохо, чему попало и как попало. Из языков он больше всего налегал почему-то на латынь, и немало тяжких дней провел я в зубрежке латинской грамматики.

Года за два до поступления в гимназию (поступил я туда на одиннадцатом году) я испытал еще одну страсть — к житиям святых и начал поститься, молиться... Страсть эта, вначале сладостная, превратилась затем, вследствие смерти моей маленькой сестры Нади, в мучительную, в тоску, длившуюся целую зиму, в постоянную мысль о том, что за гробом. Излечила меня, помню, весна. Отзвуком этого осталось то упоение, с каким отдавался я иногда печали всенощных бдений в елецких церквах, куда водило нас, гимназистов, наше начальство, хотя вообще церковных служб я не любил. (Теперь люблю — в древних русских церквах и иноверческие, то есть католические, мусульманские, буддийские, — хотя никакой ортодоксальной веры не держусь.)

Гимназия и жизнь в Ельце оставили мне впечатления далеко не радостные, — известно, что такое русская, да еще уездная гимназия и что такое уездный русский город! Резок был и переход от совершенно свободной жизни, от забот матери к жизни в городе, к нелепым строгостям в гимназии и к тяжкому быту тех мещанских и купеческих домов, где мне пришлось жить нахлебником. Учился я сперва хорошо, воспринимал почти все легко, потом хуже: новая жизнь сделала то, что я стал хворать, таять, стал чрезмерно нервен, да еще на беду влюбился, а влюбленность моя в ту пору, как, впрочем, и позднее, в молодости, была хотя и чужда нечистых помыслов, но восторженна. Дело кончилось тем, что я вышел из гимназии.

Читал я в детстве мало и не скажу, чтобы уж так жаждал книг, но, вероятно, прочитал почти все, что было у нас в доме и что еще не пошло на цигарки тем приживальщикам, прежним слугам — друзьям отца, что иногда гостили у нас, до сих пор еще помню, как читал я "Английских поэтов" Гербеля, "Робинзона", затасканный том "Живописного обозрения", кажется, за 1878 год, чью-то книгу с картинками под

заглавием "Земля и люди"... Суть того чувства, что вызывали во мне эти книги, и до сих пор жива во мне, но ее трудно выразить. Главное заключалось в том, что я в и д е л то, что читал, — впоследствии даже слишком остро, — и это давало какое-то особое наслаждение.

В гимназии многое из того, что обычно читается в такие годы, мне совсем не нравилось. (Из того, что произвело на меня в первые гимназические годы особенно поэтическое и восторженное впечатление, вспоминается сейчас "Колокол" Андерсена). И стихов в гимназии я почти не писал, хотя до чужих был жаден и отличался способностью запоминать наизусть чуть не целую страницу даже гекзаметра, только раз пробежав ее. (Память у меня вообще хорошая, — то, что интересует, запоминаю крепко, — но насилия не терпит: убедился в этом еще в ранней молодости, когда, по гоголевской манере, пытался упражняться в наблюдательности.)

Зато необыкновенно много исписал я бумаги и прочел за те четыре года, что прожил после гимназии в елецкой деревне Озерках, в имении, перешедшем к нам от умершей бабки Чубаровой. Дома я снова быстро окреп, сразу возмужал, развился, исполнился радостного ощущения все растущей молодости и сил. Тут как раз на целых три года выслали к нам брата Юлия, уже кончившего университет и пробывшего год в тюрьме по политическим делам, и он прошел со мной весь гимназический курс, занимался со мной языками, читал мне начатки психологии, философии, общественных и естественных наук; кроме того, мы без конца вели с ним разговоры о литературе. И помню, что в ту пору мне все казалось очаровательно: и люди, и природа, и старинный с цветными окнами дом бабки, и соседние усадьбы, и охота, и книги, один вид которых давал мне почти физическое наслаждение, и каждый цвет, каждый запах...

Писал я в отрочестве сперва легко, так как подражал то одному, то другому, — больше всего Лермонтову, отчасти Пушкину, которому подражал даже в почерке, потом, в силу потребности высказать уже кое-что свое, — чаще всего любовное, — труднее. Читал я тогда что попало: и старые, и новые журналы, и Лермонтова, и Жуковского, и Шиллера, и Веневитинова, и Тургенева, и Маколея, и Шекспира, и Белинского... Потом пришла настоящая любовь к Пушкину, но наряду с этим — увлечение, хотя и недолгое, Надсоном, чему, впрочем, много способствовала его смерть. Вообще о писателях я с детства, да и впоследствии довольно долго, мыслил как о существах высшего порядка. (Помню, как поразил меня рассказ моего воспитателя о Гоголе, — он однажды видел его, — вскоре после того, как я впервые прочел "Страшную месть", самый ритм которой всегда волновал меня необыкновенно.) Самому мне, кажется, и в голову не приходило быть меньше Пушкина, Лермонтова, — благо лермонтовское Кропотово было в двадцати пяти верстах от нас, да и вообще чуть не все большие писатели родились поблизости, — и не от самомнения, а просто в силу какого-то ощущения, что иначе и быть не может. Но это не исключало страстного интереса вообще к писателям, даже к таким, каким был, например, некто Назаров. Озерский кабатчик как-то сказал мне, что в Ельце появился "автор". И я тотчас же поехал в Елец и с восторгом познакомился в базарном трактире с этим Назаровым, самоучкой-стихотворцем из мещан. Из новых писателей мне очень нравился тогда Гаршин (самоубийство которого ужасно поразило меня). Нравился и Эртель, хотя я и тогда чувствовал его литературность, непростоту, копировку Тургенева, даже эту неприятную изысканность знаков препинания, обилие многоточий. В Чехове (его юмористических рассказов я тогда не знал) тоже кое-что задевало меня — то, что он писал бегло, жидко...

В апреле 1887 года я отправил в петербургский еженедельный журнал "Родина" стихотворение, которое и появилось в одном из майских номеров. Утро, когда я шел с этим номером с почты в Озерки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду. Писал и читал я в то лето особенно много, а чтобы ничто не мешало мне в этом и с целью "наблюдения таинственной ночной жизни", месяца на два прекратил ночной сон, спал только днем.

В сентябре 1888 года мои стихи появились в "Книжках недели" (издаваемой П. А. Гайдебуровым), где часто печатались вещи Щедрина, Глеба Успенского, Л. Толстого, Полонского. Гайдебуров отнесся ко мне крайне внимательно и запретил

сотрудничать в других изданиях — взял меня под свое исключительное руководство.

Между тем благосостояние наше, по милости отца, снова ухудшилось. Брат Юлий переселился в Харьков. Весной 1889 года отправился и я туда и попал в кружки самых завзятых "радикалов", как выражались тогда, пожив в Харькове, побывал в Крыму, о котором у меня еще в детстве составилось самое поэтическое представление, благодаря рассказам отца, и нашел, что ходить верст по сорок в сутки, загорать от солнца и от морского ветра и быть очень легким от голода и молодости — превосходно. С осени стал работать при "Орловском вестнике", то бросая работу и уезжая в Озерки или Харьков, то опять возвращаясь к ней, и был всем, чем придется, — и корректором, и передовиком, и театральным критиком, что, к счастью, совсем не приставало ко мне. Тут опять сразила меня, к великому моему несчастью, долгая любовь.

К более нормальной жизни, к более правильной работе, литературной и образовательной, я возвратился только через два года, переселившись в Полтаву, где брат Юлий заведовал статистическим бюро губернского земства. В Полтаве я был библиотекарем земской управы, затем тоже статистиком, много корреспондировал в газеты о земских делах; усердно учился, писал, ездил и ходил по Малороссии, — служба у меня была легкая и свободная, — затем, увлеченный толстовской проповедью, стал навещать "братьев", живших под Полтавой и в Сумском уезде, прилаживаться к бондарному ремеслу, торговать изданиями "Посредника". Но сам же Толстой, к которому я ездил с А. А. Волкенштейном и созерцание которого произвело на меня истинно потрясающее впечатление, и отклонил меня опрощаться до конца. (Как к художнику, я относился к нему и тогда уже с не меньшим восторгом. Но к этому же времени относится и мое увлечение Флобером, а наряду с этим — "Словом о полку Игореве", малорусскими "думами" — теми, что наиболее величавы и торжественны, — некоторыми вещами Мицкевича, особенно его крымскими сонетами, балладами, страницами из "Пана Тадеуша": ради Мицкевича я даже учился по-польски.)

За работой при "Орловском вестнике" я писал урывками, печатаясь в "Северном вестнике", "Наблюдателе" и иллюстрированных журналах, и издал первую книжку стихов, чисто юношеских, не в меру интимных. Первая рецензия на нее появилась в "Артисте" и заключала в себе странный упрек в подражании Фету и совет заняться лучше прозой. Остальные отзывы были весьма сочувственны. В Полтаве я впервые приступил более или менее серьезно к беллетристике, и первый же рассказ (без заглавия) послал в "Русское богатство", руководимое тогда Кривенко и Михайловским. Михайловский написал, что из меня выйдет "большой писатель", и рассказ, под чьим-то заглавием — "Деревенский эскиз", — был напечатан в апреле 1894 года. В то же время редкое участие принял во мне А. М. Жемчужников, вступивший со мной в переписку и проводивший меня в "Вестник Европы": сам Стасюлевич был чересчур строг и порой несправедлив. (Вот пустяк, но характерный. Было у меня в стихотворении: "Ржи наливают и цветут". Стасюлевич изумился: "Кого наливают?" — и написал "наливаются". Жемчужников горячо вступился за меня.)

В январе 1895 года, бросив службу, я впервые попал в Петербург, видел некоторых писателей, Михайловского, Кривенко, который отнесся ко мне с истинно отеческой нежностью. В этом же году я познакомился в Москве с Чеховым, Бальмонтом, Эртелем, Брюсовым, тогда еще студентом. Позднее я мельком видал Коневского и Добролюбова. Они произвели на меня впечатление больных мальчиков с полным сумбуром в голове и в душе, вследствие и болезненности своей, и кое-чему прочитанному. Видал я и некоего поэта, славившегося тогда по Москве своей книжкой, посвященной "самому себе и египетской царице Клеопатре", и тем, что он ходил, как говорили, в папахе, в бурке, в нижнем белье, привязывал себе к пальцам когти и производил перевороты в стихотворной форме. Он, впрочем, раньше других бросил все эти "дерзания" и "переоценки ценностей" и, увы, не попал в историю "новой русской литературы", хотя именно ему долго приписывали многие все эти "закрой свои бледные ноги" и т. п.

В октябре 1895 года в "Новом слове", которое редактировал Кривенко, разошедшийся с "Русским богатством", а издавала О. Н. Попова, появился мой рассказ "На край света", встреченный очень хорошо (особенно Скабичевским, слову которого

придавали тогда большой вес). Следующей осенью я с удовольствием согласился на предложение Поповой издать свои рассказы. Вышли они в свет (в январе 1897 года) среди почти единодушных похвал. Но тут я внезапно надолго исчез из Петербурга, да не только исчез, а и замолчал на несколько лет. Два года затем я жил особенно скитальчески и разнообразно, — то в Орловской губернии, то в Малороссии, снова был в Крыму, бывал в Москве, все чаще встречался и со старыми и с молодыми писателями, посещал "Посредник", куда захаживал Толстой... Сам чувствуя свой рост и в силу многих душевных переломов, уничтожал я тогда то немногое, что писал прозой, беспощадно; из стихов кое-что (то, что было менее интимно, преимущественно картины природы) печатал; довольно много переводил — чужое было легче передавать.

С этой поры, собственно, и начинается моя более или менее зрелая жизнь, сложная и внутренне и внешне и столь еще близкая мне, что говорить о ней подробно — задача долгая и трудная. Поэтому кончу эти беглые заметки еще более бегло.

В 1898 году я женился на А. Н. Цакни, гречанке, дочери известного революционера и эмигранта Н. П. Цакни. Женившись, года полтора прожил в Одессе (где сблизился с кружком южнорусских художников). Затем разошелся с женой и установил в своих скитаниях, уже не мешавших мне работать в известной мере правильно, некоторый порядок: зимой столицы и деревня, иногда поездка за границу, весной юг России, летом преимущественно деревня. За это время я был, между прочим, ближайшим участником известного литературного кружка "Среда", душой которого был Н. Д. Телешов, а постоянными посетителями — Горький, Андреев, Куприн и т. д. Революция, прокатившаяся над всеми нами, надолго рассеяла этот кружок. С 1907 года жизнь со мной делит В. Н. Муромцева. С этих пор жажда странствовать и работать овладела мною с особенной силой. За последние восемь лет я написал две трети всего изданного мною. Видел же за эти годы особенно много. Неизменно проводя лето в деревне, мы почти все остальное время отдали чужим краям. Я не раз бывал в Турции. По берегам Малой Азии, в Греции, в Египте вплоть до Нубии, странствовал по Сирии, Палестине, был в Оране, Алжире, Константине, Тунисе и на окраинах Сахары, плавал на Цейлон, изъездил почти всю Европу, особенно Сицилию и Италию (где три последних зимы мы провели на Капри), был в некоторых городах Румынии, Сербии — и, говоря словами Баратынского, отовсюду — "к вам приходил, родные степи, моя начальная любовь" — и снова "по свету бродил и наблюдал людское племя...".

Что же до литературной моей деятельности за эти годы, то ход и развитие ее известны. В конце 1898 года вышел мой перевод "Песни о Гайавате", давший повод некоторым моим критикам, при их обычной поспешности суждений и любви (или необходимости) повторять друг друга, записать меня в число идилликов и каких-то "созерцателей". В 1900 году издал первую книгу моих стихов "Скорпион", с которым я, однако, очень скоро разошелся, не возымев никакой охоты играть с моими новыми сотоварищами в аргонавтов, в демонов, в магов и нести высокопарный вздор, хотя некоторые критики уже заговорили было о моем "увлечении декадентами" и усердно цитировали мой сонет "В Альпах", мысль которого, в сущности, была совсем не нова, — подобна мысли того самого сонета Пушкина, где сказано: "услышишь суд глупца", — меж тем как другие одобряли меня за то, что я держусь каких-то "заветов", "традиций", хотя любить талант, самостоятельность, ум, вкус вовсе не значит держаться каких-то традиций. В 1902 году "Знание", ближайшим сотрудником которого я был после этого почти все время его деятельного существования, издало первый том моих сочинений. Какие книги следовали за этими тремя, говорить нет нужды. Известно также, что от Академии наук я получал пушкинские премии, что в 1909 году я был избран ею в число почетных академиков, в 1912 году — почетным членом Общества любителей российской словесности, коего я состою теперь временным председателем, и т. д. Добавлю еще, что в текущем году книгоиздательство Маркса выпускает приложением к "Ниве" редактированное мною собрание моих сочинений, куда входит *все*, что я считаю более или менее достойным печати.

В общем жизненный путь мой был довольно необычен, и о нем и вообще обо мне долго существовало довольно превратное представление. Взять хотя бы первое

десятилетие моей литературной деятельности: большинство тех, что писали о моих первых книгах, не только спешили уложить меня на какую-нибудь полочку, не только старались раз навсегда установить размеры моего дарования, не замечая, что им же самим уже приходилось менять свои приговоры, но характеризовали и мою натуру. И выходило так, что нет писателя более тишайшего ("певец осени, грусти, дворянских гнезд" и т. п.) и человека, более определившегося и умиротворенного, чем я. А между тем человек-то был как раз не тишайший и очень далекий от какой бы ни было определенности: напротив, во мне было самое резкое смешение и печали, и радости, и личных чувств и страстного интереса к жизни, и вообще стократ сложнее и острее жил я, чем это выразилось в том немногом, что я печатал тогда. Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились, как я уже говорил, к диаметрально противоположным — сперва "декадент", потом "парнасец", "холодный мастер", — в то время как прочие все еще твердили: "певец осени, изящное дарование, прекрасный русский язык, любовь к природе, любовь к человеку... есть что-то тургеневское, есть что-то чеховское" (хотя решительно ничего чеховского у меня никогда не было). Впрочем, в литературе стоял тогда невероятный шум.

А второе десятилетие моей литературной деятельности еще у всех в памяти. Тут отношение ко мне, как известно, изменилось, во внимании ко мне за это время недостатка не было. Отмечу только один факт, уже не раз, к сожалению, повторявшийся в русской литературе, — то, как некоторые отнеслись к моей "Деревне", к "Ночному разговору", к "Суходолу". На первых порах чего только, наряду с похвалами моему художеству, не наслушался я! Иные унижались даже до того, что говорили, что я был просто испуган революцией, как помещик (каковым на самом деле я отроду не был), корили меня моим происхождением — точно я был первый и единственный "дворянин" в русской литературе, — уверяли, что я для деревни только "пришлый интеллигент", приплетали некстати мои "поездки в Индию", хотя поездки эти могли принести мне, конечно, только пользу, ибо справедливо сказал Шекспир, что "не далеко ушла от глупости домоседная мудрость". По шаблону, в угоду традициям и благодаря круглому незнанию жизни, некоторые неизменно прибавляли, говоря о моих произведениях, касавшихся русского народа: "а все-таки это не так", и, никогда не приводя никаких доказательств, отделывались фразами об "искрах Божьих", "отрадными" частностями, ссылками на Достоевского, Тютчева или Глеба Успенского и Чехова, хотя этих "искр" я никогда не отрицал, хотя не о частностях, а об общем, типическом говорил я, хотя Достоевский и Тютчев для меня ничуть не обязательны, хотя Успенского тоже упрекали в "хмуром и желчном пессимизме" и "полном незнании народа", хотя, укоряя меня Чеховым, почти слово в слово повторяли то самое, что говорили Чехову, укоряя его предшественниками его. Все это, конечно, в порядке вещей. Судьба "Горя от ума" всем известна. О "Мертвых душах" и о "Ревизоре" в один голос кричали: "Это клевета, это невозможность!". Гончарову, по свидетельству А. Ф. Кони, "пришлось выслушать, что он совершенно не понимает и не знает русского народа". "Преступление и наказание" Достоевского называли (и не где-нибудь, а в "Современнике") "клеветой на молодое поколение": "дребеденью", "позорным измышлением", "произведением самым жалким...". А ведь теперь дела стали еще хуже: литература наша изовралась невероятно, критика пала донельзя, провал между народом и городом образовался огромный, о дворянах теперешний городской интеллигент знает уже только по книжкам, о мужиках — по извозчикам и дворникам, о солдатах — только одно: "так что, ваше благородие", говорить с народом он не умеет, изобразители сусальной Руси, сидя за старыми книжками и сочиняя какой-то никогда небывалый, утрированно-русский и потому необыкновенно противный и неудобочитаемый язык, врут ему не судом, вкусы его все понижаются... Но все же не раз думал я: доколе же так вот и будет писаться история? Не ужасно ли, что, покричав: "это клевета, это невозможность!", мы всегда тем скорее успокаивались, что не проходило и нескольких лет, как то, что называлось "невозможностью", признавалось "классическим" и поступало уже в полное ведение учителей словесности?

За всем тем на критику серьезную жаловаться я и тогда не мог.

Москва, 10 апреля 1915 года

ИВ. А. БУНИН

Ф. Д. Батюшкова

Давая отчет о первом томике стихотворений И. А. Бунина, вышедшем в 1901 году и награжденном пушкинской премией в 1903 году, академический рецензент, граф Голенищев-Кутузов, уже сам признанный в ту пору "маститым поэтом", между прочим, высказывал такое замечание: "В общем произведения Бунина могут искателям "новизны" в искусстве служить доказательством того, что истинное художество находит в старых, как мир, и в то же время вечно юных образах природы и в настроениях человеческой души бесконечное множество новых подробностей, новых оттенков красоты и может выразить их в своеобразной форме, не прибегая к искусственным приемам символизма, импрессионизма и декадентства, словом, ко всему тому арсеналу литературного фокусничества, которым бездарность пытается подменить истинные непосредственность и вдохновение". Рецензент делал оговорку лишь относительно двух стихотворений и двух-трех выражений, в которых он усматривал отзвуки "декадентства". Их любопытно отметить: "даль лиловых деревень", "небо мертвенно-свинцово", "туман молочно-синий"... Вряд ли теперь могли бы возбудить малейшее сомнение эти красочные впечатления, вполне верные и передающие не условно-академические описания того, чем природа должна быть, а вполне жизненные и правдивые восприятия явлений природы в нашем представлении. Однако, независимо от оговорки, по поводу которой было бы излишне входить здесь в более подробный анализ, интересно и в общем справедливо сделана оценка главного свойства поэзии Бунина за первые пятнадцать лет его литературной деятельности (он выступил впервые в 1887 году): Бунин миновал период искания новых форм и новых путей в искусстве; он верный последователь традиций пушкинской эпохи; он нов в "подробностях" и в "оттенках" красоты, в своих настроениях, но в приемах следует установленным и признанным образцам и как-то сразу стал в хорошем смысле "академичен". Правда, по поводу следующей книжки стихов Бунина (стихотворения 1903—1906 годов) другой академический рецензент, поэт К. Р., высказал более сдержанную оценку и, признавая некоторые качества за образным языком Бунина, ставил ему в упрек, что "реализм (представляющийся отличительным свойством его приемов творчества и как поэта) оказывает плохие услуги автору, доводя чуть ли не до цинизма"[1]. С этим нельзя согласиться, ибо как раз стихотворение Бунина, которое приводится в пример такого "сдвига" ("Одиночество"), прекрасно само по себе и одно из лучших во всей серии за последние годы: в простых и глубоко выразительных чертах мастерски передана поэтом вся грусть одиночества после ухода любимой женщины, которая на миг стала "казаться женой": она ушла; ее "след под дождем у крыльца — расплылся, налился водой"... "для женщины прошлого нет — разлюбила и стал ей чужой" и т. д. Рецензента смутило окончание:

Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Разве это цинизм? Тогда равно циничен и совет: "Не женися, молодец, слушайся меня — на те деньги, молодец, ты купи коня..." Конь, собака — бессловесные, но верные друзья человека, и в минуты тоски, уныния, разочарования они могут служить символами отказа от человеческих привязанностей вообще, ввиду непрочности и неустойчивости в особенности женского сердца.

Более справедлив другой упрек, высказанный К. Р., что у Бунина есть стихотворения непонятные, как ребусы. В них надо вдумываться и с трудом добираешься до смысла. Эта черта позднейшая в поэзии Бунина и вряд ли для него характерная: тут чуется какая-то нарочитость, желание озадачить, заинтриговать, сказал бы даже, подделаться под какой-то условный модернизм, если бы слово "подделка", какая бы то ни была, не шла слишком вразрез со всем обликом Бунина-поэта, такого искреннего и простого в его переживаниях. Быть может, эти непонятности, эти загадки в стихах — результат чрезмерной заботы автора об экономии выразительных средств, по девизу Некрасова, чтобы — "словам было тесно", но не всегда с этой сжатостью формы сопряжен простор мыслей. Быть может, тут есть и веяние моды на "непонятное". Такого рода стихотворений наберется с десяток, немногим более. Приведу одно, из серии произведений 1907—1910 годов. У Бунина столько неоспоримых качеств в его поэзии, что можно без ущерба для его славы начать с некоторых вопросов и недоумений. Стихотворение называется — "Бог полдня".

[1] См. Сборник 2-го Отдела Императорской Академии наук. Т. LXXXIX. 1912.

Я черных коз пасла с меньшой сестрой
Меж красных скал, колючих трав и глины.
Залив был синь. И камни, грея спины,
На жарком солнце спали под горой.
Я прилегла в сухую тень маслины
С корявой серебристою корой —
И он сошел, как мух звенящий рой,
Как свет сквозной горячей паутины.
Он озарил мне ноги. Обнажил
Их до колен. На серебре рубашки
Горел огнем. И навзничь положил.
Его объятья сладостны и тяжки.
Он мне сосцы загаром окружил
И научил варить настой ромашки.

Эта неожиданная прозаическая деталь, после красивой картинки, режет слух. Да и при чем тут "настой ромашки"? Без комментариев абсолютно непонятно. Не беремся разгадать этот ребус, ни следующие в стихотворениях: "Рыбачка", "Смерть", "Пустошь", "Христя" и др. Из более ранних — "Неугасимая лампада", "Пугало", "Дикарь", некоторые мифологические сюжеты, предполагающие известными верования египтян, ассирийцев, индусов, мусульман и т. д. Бунин обладает большой начитанностью, но стихотворные переложения мифов могут интересовать лишь общей мыслью, вложенной в доступные пониманию образы: одной причудливостью и экзотичностью имен не создается поэтическое настроение. Впрочем, не во всех ссылках прав был и К. Р., называя "ребусами" и такие стихотворения, смысл которых вполне ясен ("Наследство", "Рыбалка", "Кошка", "Дядька") при более сосредоточенном чтении, и в этих произведениях, наоборот, неясность очертаний сообщает большую углубленность вчувствования в сюжет[1]. Как бы то ни было, в поэзии Бунина усматриваются две разные манеры письма. Отличиями первой являются чрезвычайные ясность и простота, почти обыденность граничащего с прозой языка, виртуозно, именно в этих простоте и обыденности выражений преображенного ритмом в язык поэзии, и несложные картины, как бы бегло записанные наблюдателем, превращаются в лирические строфы, проникнутые каким-то особым настроением; рядом с этой манерой проступает другая, где с виду те же тонкость и меткость рисунка, простота выражений и реализм деталей, но смысл затемнен, и упираешься в какую-то загадку, разгадывать которую не всегда заманчиво. Быть может, Бунин более нов, или "модерн", во второй своей манере, но он больше поэт, когда он ясен и прост. Рассмотрим некоторые особенности его стиля в связи с основными мотивами поэтического творчества[2].

Поэтом природы раньше всего выступает Бунин, прославляющий также в разных формах и видах радость бытия. Его первая более значительная поэма "Листопад" стала почти классической по безупречности формы, красивой образности и целостности настроения в передаче последних картин осени в лесу и наступления зимы. Олицетворение осени в образе вдовы, вступающей в свой "терем расписной, — Лиловый, золотой, багряный", — и потом покидающей его, чтобы направить "свой одинокий путь" на дальний юг, есть своего рода поэтическое мифотворчество, которое вполне оп-

[1] Нельзя, разумеется, требование ясности доводить до банальности и, так сказать, освободить читателя от всяких предварительных знаний. Есть, например, у Бунина прекрасное стихотворение о Джордано Бруно, которое, однако, предполагает у читателя некоторое знание биографии и хотя бы заглавий произведений итальянского мыслителя, трагически погибшего на костре. Без предварительных сведений стихотворение непонятно. Но его прелесть, между прочим, заключается в сжатости и умелой концентрации описания. Непонятное легко усваивается при помощи самого беглого очерка о Дж. Бруно, общие биографические данные о котором должны быть знакомы каждому образованному человеку. Это поэзия для образованных — вот единственная оговорка, которая может быть сделана по поводу этого и аналогичных произведений Бунина.

[2] Произведения Ив. Бунина печатались несколькими издательствами, так что легко запутаться в ссылках. Первое Собрание его произведений предпринято было товариществом "Знание" с 1902—1909 годов (второе издание с 1909 года). Издательство "Общественная польза" выпустило 6 томов (по 1910 год). "Книгоиздательство писателей" издало ряд сборников: "Перевал" и другие рассказы, стихотворения 1889—1902 годов, переводы: "Песнь о Гайавате" Лонгфелло, "Манфред" Байрона, "Каин" Байрона (также в изд. "Жизнь и знание", 1914 год); "Золотое дно" (1903—1907 годы), рассказы и стихотворения 1907—1910 годов (тоже в "Московском книгоиздательстве", 1912 год, изд. 2-е, дополненное); "Суходол", "Повести и рассказы", 1911—1912 годов; "Деревня", 1912 год; "Иоанн Рыдалец", рассказы и стихи 1912—1913 годов, "Чаша жизни", 1913—1914 годов. Наконец, в 1915 году "Нива" дает в приложениях Полное собрание сочинений Ив. Бунина. Но так как вышли только первые три тома, то цитаты приводятся также из других изданий, которые мы обозначаем литерами: К. П. — "Книгоиздательство писателей", О. П. — "Общественная польза", З. — "Знание".

равдывается общей красотой замысла[1]. Природа сама по себе, без всякой иносказательности и даже без того перехода от созерцания природы к постижению высшей гармонии мира, к лицезрению Бога, как у Лермонтова, привлекает Бунина. Лес и степи — два излюбленных ландшафта, которые он многообразно и красочно описывает, душевно как бы сливаясь с ними. Он близок по настроениям английским поэтам природы XVIII века, Томсону и Юнгу, но без всякой морализующей окраски, и даже личное чувство застенчиво прорывается в редких лирических отступлениях:

Уже повеяло морозом...
Зачем же предаваться грезам,
Зачем и думать о былом?

("Листопад")

Бунин живет ощущениями природы и, в общем, не принадлежит к категории поэтов-мыслителей, для которых образы служат лишь формой выражения отвлеченной мысли, своеобразной философии. Однако одну мысль он настойчиво проводит в целом ряде стихотворений. С наибольшей откровенностью она выражена в стихотворении "Оттепель":

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски я стремлюсь подметить,
А то, что в этих красках светит, —
Любовь и радость бытия.
Она повсюду разлита —
В лазури неба, в птичьем пеньи,
В снегах и в вешнем дуновеньи, —
Она везде, где красота.
И, упиваясь красотой,
Лишь в ней дыша полней и шире,
Я знаю, все живое в мире
Живет в одной любви со мной.

"Любовь и радость бытия" — бодрый призыв любить жизнь во всех ее проявлениях, это лейтмотив поэзии Бунина в течение многих лет. Он проявляется и при описании "Рассвета": "Выйди в небо, солнце, без ненастья, — Возродися в блеске и тепле. — Возвести опять по всей земле, — Что вся жизнь — день радости и счастья!"; и тот же мотив перебивает даже сумеречные картины осени, зимы, — ибо: "Зимние вьюги — предтечи весенние":

Жизнь зарождается в мраке таинственном,
Радость и гибель ея
Служат нетленному и неизменному —
Вечной красе Бытия.

Не надо задумываться над грустными сторонами жизни ("И, как чайка, без отчета, — Без раздумья жизнь люблю"), не надо предаваться самоанализу, рефлексу: "Не надо думать в радости и горе. Люби и грусть и радость — песни жизни"... "печаль и радость — равно прекрасны в вечной жажде жить" ("Из дневника"). Даже мысль о смерти не должна отвлекать от ощущений радости бытия: напряжением воли можно пройти спокойно мимо склепа, и тень вашего "двойника могильного", "как раб бессильный — Опять ползет, опять п о к о р н а мне". "Мир везде исполнен красоты" ("В степи") — ему ли не радоваться, его ли не любить! "Не верю, что умру, устану... Я буду жить и сладко плакать — и славить радость бытия".

Параллельно этой жизнерадостности, этому упоению бытием и как бы влюбленности в здешний, посюсторонний мир... ("и печаль и радость равно прекрасны в вечной жажде жить") у Бунина пробиваются мотивы одиночества, которое, однако, на первых порах рисуется поэту без всяких атрибутов сурового аскетизма. Стоя — "В п у с т ы н н о й в ы ш и н е", "безмолвием объят", он ограничивается замечанием: "Как хороша, как о д и н о к а жизнь". Его манят вершины, на которых одиночество почти неизбежно, но и там могут встретиться родственные по духу мыслители:

На высоте, где небеса так сини,
Я вырезал в вечерний час сонет
Лишь для того, кто бродит на вершине.

Несколько иначе, чем Лонгфелло, — поэт, с которым Бунин как-то особенно интимно связан, являясь и его популяризатором в России, благодаря прекрасным переводам, — наш поэт также горит благородным устремлением ввысь ("Excelsior"), позволяя себе изредка как бы некоторое упоение чувством одиночества. Так, в обращении к "Вечерней звезде":

И счастлив я печальною судьбою.
И есть отрада тайная в сознании,
Что я один в безмолвном созерцании,
Что всем я чужд и говорю с Тобой.

Иное дело, конечно, одиночество в области отвлеченной мысли и одинокая жизнь без сердечной привязанности. Мы уже говорили о стихотворении Бунина, в прекрасной форме передающем тоскливое настроение покинутого любимой женщиной человека. Однако любовные мотивы в общем не характерны для музы Бунина, для которого любовь не служит интегральным условием счастья. Он сам это высказал:

[1] Ср. также к этому образу другие однородные: "Девушкой-невестой снится мне весна" (т. II, с. 80), "Апрель-красавец" (II, с. 67—68) и т. п.

Вон радуга... Весело жить
Весело думать о небе,
О солнце, о зреющем хлебе
И счастьем простым дорожить:
С открытой бродить головой,
Глядеть, как рассыпали дети
В беседке песок золотой...
Иного нет счастья на свете...

В отличие от Бальмонта, горящего ненасытной жаждой любви, Бунин умеет без нее обходиться и является как бы утешителем для тех, кто испытал любовные разочарования. Ведь чувство не долговечно, и если заглянуть в будущее, то оказывается, быстро увянут очарования мгновенности: "Пусть же сердце скорей с одиночеством свыкнется":

Дни бегут — и теперь от былого остались
Только думы о том, чего нет,
Лишь цветы, что цвели в день, когда вы
венчались,
Да поблекший портрет.

Характерно, что в новом издании своих стихотворений (изд. "Нивы") Бунин даже вычеркнул строчку, в которой заключался намек на прежние юношеские грезы о счастье ("Помню о счастье — безумные сладкие грезы"), и выдерживает объективную целостность картинки купающихся в Днепре, причем кто-то из них потерял в воде обручальное кольцо:

...Чье-то кольцо золотится в горячем песке.
О, красота, тишина и раздолье Днепра.
Помню, как ветер в лугах серебрил верболотье,
Помню, как реяла дальних миражей игра...

На этом теперь стихотворение обрывается. Также выкинутой оказывается строфа в стихотворении "Новый год", как те строки, в которых столь сдержанный и скупой на признанья субъективного характера поэт дал было прорваться личному чувству:

И хотелось только ласки, ласки.
И не раз склонялася тайком
К моему плечу твоя головка
Под прозрачным газовым платком.

Это личное поэт счел излишним. "Личное" отнюдь не в автобиографическом смысле: такого рода нескромности, как приурочение любовных стихотворений к определенным биографическим данным о поэте и его вдохновительницах, допустимы, очевидно, лишь к "отошедшим": мы имеем в виду лишь оборот, характер изложения. Бунин в области интимных переживаний очень замкнутый в себе поэт. Он дает волю лишь чувствованиям общего характера и по преимуществу в описательной форме[1]. Его небольшие поэмы, как упомянутый уже "Листопад", позднейшая — "Сапсан" и т. п., — все почти объективно лирического характера. К отрывкам из стихотворного дневника мы ниже вернемся. Описания на фоне общих чувствований, не специфически-индивидуального, а общего восприятия являются типическим свойством поэзии Бунина. И вслед за родными картинами его потянуло к дальним странам, к знойному и солнечному Востоку, который он описывает в красках, подмеченных непосредственно зорким глазом, влагая и то, что "светит в этих красках", но это содержание в большинстве случаев заимствовано поэтом из книг, преданий и верований восточных народов, с особым предпочтением к давно прошедшим временам. Это не случайная черта: в оживлении прошлого и духовном воссоединении с ним Бунин видит как бы расширение или, как он выразился, "умножение" нашей собственной жизни. Так, осматривая "Могилу в скале" в Нубии, на Ниле, "увидев на полу преддверия в тени" "живой и четкий след ступени", он восклицает:

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою.

Приемы поэзии Бунина, те способы выявления душевной эмоции во внешних формах, которые мы назвали его первою манерою, отличаются чрезвычайной простотой и отчетливостью. Он в них несомненный реалист, но не в смысле детального изображения предметов во всестороннем описании. Реалист-художник, Бунин не только экономен, но почти скуп на детали, ограничиваясь немногими, но меткими и выразительными штрихами; он также и импрессионист по уменью передавать впечатления, красочные и звуковые, от предметов и явлений; он не чужд порой символизма, поскольку символы присущи образному поэтическому мышлению. Образность языка — одно из безусловных достоинств поэзии Бунина. Сравнения у него, быть может, не так часты, но всегда оригинальны и метки. Вот несколько примеров:

[1]Зачеркнуты автором даже такого рода строки, которыми заканчивалось в прежних изданиях стихотворение "Печаль":

...Мы все бездомны,
Все бесприютны, но смотрим вдаль.

И в этой обобщенной формуле Бунину показалась излишней субъективная нотка "мы", и он выпустил полторы строчки.

("Бушует полая вода")
Вдруг капля, как шляпка гвоздя,
Упала — и сотнями игол
Затоны прудов бороздя,
Сверкающий ливень запрыгал...
...И солнечный луч, как живой,
Зажег задрожавшие блестки,
А лужи налил синевой.

("Лесная дорога")
...И кружева теней по лошадям скользят.

("Оттепель")
...а белые березы
Роняют тихий дождь своих алмазных слез
И улыбаются сквозь слезы.

("Из дневника")
...В конце аллей есть старая калитка,
Под нею лужа зеркалом чернеет,
...и на кусты
И на жнивье лунный свет ложится,
Как льняные белые холсты.

("Ракета")
...Стремительно порыв ее (ракету) вознес...
Но миг один — и в темное забвенье
И медленно их тихое паденье.

("Плачь ночью")
Уже текут алмазы крупных слез
Звезды слезами текут с небосклона ночного,
Плачет Господь, рукава прижимая к очам.

По поводу сравнений и метафор в стихотворениях Бунина позволю себе выписку из одного его частного письма: "Сравнения, всяческие одушевления должны диктоваться величайшим чувством меры и такта, никогда не должны быть натянуты, пусты, "красивы" и т. п. Я почти всегда очень точно говорю то, что говорю, и до смерти буду учиться этому". Этими словами автора прекрасно определяются и те качества, которые несомненно присущи его образным выражениям, и общее направление, в котором поэт развивался, все усовершенствуя технику в своих произведениях.

Простота и, так сказать, обыденность описываемых предметов и явлений у поэта иногда так сливаются с будничным обиходом жизни, что если выхватить несколько стихов отдельно от целого, может зародиться сомнение: да поэзия ли это? Вот, например, отрывок из описания наступления осени в старинной усадьбе. Выписываем стихи в строку: "Двери на балконе уже давно заклеены к зиме; двойные рамы, топленные печи — все охраняет ветхий дом от стужи. А по саду пустому кружит ветер и, листья подметая по аллеям, гудит в березах старых"... Чудесная проза. Но перечитайте, и вы почувствуете музыкальный ритм, который вам подскажет, как эту прозу разбить на стихи. А верните отрывок к целому, — и общее поэтическое настроение — "Из дневника" — уже с несомненностью доказывает, что это все настоящие стихи. Опыт легко умножить. Вот еще пример: "Стоит в лугу холщовая кибитка, и бродит кляча в путах. Ни души нет на лугу, — цыган в кибитке дремлет, и девочка-подросток у дороги сидит себе одна и равнодушно, с привычной скукой, смотрит на закат... Она следит в безлюдьи за холодным, печальным солнцем, тенью от холма и алой пылью, веющей с дороги из-под копыт кобылы"... Разве не проза? Бунин, однако, с большой виртуозностью делает из этой прозы стихи, которые чувствуются, как таковые, только в связи с общим настроением описанной картинки ("Бродяги"). Таких примеров можно бы набрать много (ср. стихотворения "В Москве", "Сенокос" и т. д.). Но, как бы Бунин ни щеголял этой виртуозной простотой, придающей характер такой естественной непринужденности стихам, она все-таки и на самом деле стоит на грани чистой прозы, конечно, художественной прозы. Переход Бунина к повествовательной литературе кажется вполне нормальным и естественным, если принять во внимание это свойство его стихотворной речи. И как прозаик Бунин имеет довольно сложную и длинную историю, развиваясь в особом направлении, которое мы ниже попытаемся наметить. Других сторон техники поэтического языка Бунина мы здесь не будем касаться, как специальной отрасли стихосложения. Может представиться спорным и высказанное мнение об обыденности речи как переходной стадии от стихов к прозе. Разве реформа Пушкина, именно сблизившего язык поэзии с ежедневным разговорным языком, писавшим стихи так, что они кажутся естественной речью, несмотря на скованность рифмой, размером и ритмом, не величайшее достижение гения поэзии? Разве приподнятость стиля, необычность оборотов, особенность выражений не служит показателями отошедшего и осужденного поэтического языка, которым не надлежит пользоваться, и опыты возрождения этого старого стиля не подтверждают ошибочность этих приемов? Так-то оно так. Но Пушкин никогда не прозаичен, хотя он и стал писать стихи языком прозы, то есть обыденным, ежедневным языком. Иногда простая перестановка слов, эпитет,

а главное, музыка ритма вас сразу охватывают, зажигают искрой поэтического вдохновения, и вы чувствуете, что стихи все-таки стихи. Бунин умеет так же писать, но не в отдельных выражениях и образцах, которые переходят в прозу.

В современной поэзии есть два направления: одно из них стремится порвать все путы кованной, размеренной, подчиненной своим законам стихотворной речи. Упраздняя размер (метрику), отбрасывая рифму, распространяя принцип vers libre[1] на полную произвольность структуры стихотворения, поэты этого направления, даже не доходя до эксцессов футуристов, пытаются создать какой-то вид поэзии, законы которой еще не поддаются формулировке. Другие, соблюдая традиционные правила стихотворения, варьируют стиль, вносят внутренние рифмы, щеголяют изысканностью образов, виртуозностью отделки, музыкальностью, "напевностью" строк и яркостью красок. Королем поэтов второго направления бесспорно являлся у нас Бальмонт. Бунин занимает серединное место между обоими течениями. Он не новатор, но во многом нов. Он не "модернист", но во многом "модерн". Он в то же время, как уже было указано, преемник и последователь традиционной поэзии классической у нас школы, по заветам Пушкина. Он и "свой", сам по себе, комбинируя реализм с импрессионизмом, законченную чеканку сонета с свободной формой неопределенного облика стихотворения, на грани между поэзией и прозой.

Разбор переводов Бунина иностранных поэтов не входит здесь в нашу задачу. Лонгфелло, Теннисон, Байрон — главные поэты, которых Бунин любовно и умело переводил по-русски. Критика отмечала некоторые пропуски в переводах из Байрона, но в общем Бунин все же близко держится оригинального текста и дает русский текст, почти эквивалентный по качествам стиха оригинальному тексту. Это большая заслуга для русского просвещения. Следя чужую мысль и подыскивая ей подходящие выражения по-русски, Бунин проявляет большую объективность в заботе о точности передачи и уменье вживаться в чужие образы, делая их как бы своими. Естественно, что он искал родственных себе по духу поэтов и близких его натуре настроений. И между всеми иностранными поэтами едва ли не всего ближе и как бы адекватнее ему Лонгфелло. Их сближает много родственных черт.

В области повествовательной литературы Бунин прошел самостоятельную эволюцию, позднейшую его развития как поэта. Хотя мы и отметили, что переход к художественной прозе у него вполне естественный, ввиду некоторых свойств его поэзии, но развивался он медленно, с повалком. Судя по первым очеркам, собранным в отдельном томе в 1903 году, трудно было предугадать будущего автора "Суходола", "Деревни", "Чаши жизни" и др. Бунин шагнул далеко, но вместе с тем в его прозе, которая за последний период деятельности выдвигается на первый план, как бы заслоняя поэта, ставшего скупым на стихотворения, пробиваются черты нового отношения к миру, далеко не столь оптимистического и жизнерадостного, как в стихотворениях прежних лет. Насколько строго сам Бунин позднейшего времени относится к очеркам раннего времени, — мы можем судить по тем переделкам, которым подверглись в новом издании (приложение к "Ниве") некоторые из этих рассказов. Приведем один пример переработки. В издании 1903 года есть рассказ под названием "Фантазер". Автора, по-видимому, поразил встретившийся ему тип мелкопоместного дворянина, оставшегося рано сиротой и воспитанного полоумной теткой, старой девой. Едва начав военную службу, он вышел в отставку, поселился в деревне и всю жизнь провел "в мечтах", не зная и не считаясь с запросами действительности. "Фантазером" его прозвал предводитель дворянства, добавив во время закуски в буфете дворянского собрания: "отживающий свое время тип". Жил "в мечтах", состарился и умер одинокий, никому не нужный, словно частица окружавшей его "безмолвной природы", с которой он сознавал свое кровное родство. В новом издании очерк назван: "На хуторе"[2]. Схема осталась прежняя, но есть целый ряд поправок.

Есть поправки стилистические, есть и пропуски, иногда довольно значительные. Стилистические поправки в таком роде:

[1] Свободный стих *(фр.)*.

[2] Другой рассказ раннего времени тоже вошел в новое Собрание сочинений с измененным заглавием, вместо "Тарантелла" — "Учитель".

"Фантазер"[1]:

Поле загадочно молчало.

Капитон Иваныч был один. Один по обыкновению...

Смутное — и хорошее и тоскливое — чувство волновало Капитона Иваныча.

Он не хотел ужинать.

Ему хотелось куда-то пойти...

Разве перепелов ловить? Но заря уже прошла.

...Да и не за перепелами хочется пойти... Куда же?

И от этой глубины и мягкой темноты звездной бесконечности ему стало легче. Хотя что-то волновало его, поднимались тревожные мысли о смерти, о прожитом, — в сущности на них был ответ. Он ощущал в себе другое настроение, другой голос, который говорил: "Ну, так что же? Все это было во веки веков и всегда будет. Тихо прожил — тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот с этого кустика... Фантазер, отживающий свое время". — А кругом уже совсем стемнело. Очертания полей едва-едва обозначались в ночном сумраке. Сумрак стал гуще, и звезды, казалось, сияли теперь еще выше. Отчетливее слышался редкий крик перепелов. Свежее пахло травою. Но та же теплота разливалась кругом, так же все баюкало и задремывало... И когда он поднял голову, он чувствовал только одно — благодатное веяние летней ночи, родной ему с детства. Она рассеяла не свойственные ему тревожные мысли. Он встал и легко и свободно вздохнул полной грудью. Одно он ясно сознавал теперь — свое кровное родство с этой безмолвной природой, одно сожалел всей душой — далекую молодость...

"На хуторе":

Поле молчало, лежало в бледной темноте.

Капитон Иваныч был один — как всегда.

Капитон Иваныч не стал ужинать.

Ему хотелось куда-то пойти и т. д.

Да и что перепела?

И от этой глубины и мягкой темноты звездной бесконечности ему стало легче. "Ну, так что же. Тихо прожил — тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот этого кустика"... Очертания полей едва-едва обозначались теперь в ночном сумраке. Сумрак стал гуще, и звезды, казалось, сияли выше. Отчетливее слышался редкий крик перепелов. Свежее пахло травою. Он легко, свободно вздохнул полной грудью. Как живо чувствовал он свое кровное родство с этой безмолвной природой.

1892 год.

Дата поставлена во второй редакции, но это вводит в заблуждение, ибо в 1892 году Бунин писал иначе, чем в 1915 году, когда заново перередактировал свой рассказ. Юный Бунин был более экспансивен; больше непосредственности чувствовалось в его восприятии и воспроизведении явлений жизни. Нужно ли было заглаживать следы пройденной эволюции? А вот еще довольно значительный пропуск, который мы позволим себе восстановить целиком. Речь идет о полоумной тетке, у которой воспитывался "фантазер". В первой редакции приведены некоторые бытовые подробности об ее житье-бытье:

Капитон Иваныч "помнил, как она заболела "тоскою", как к ней приводили знахаря, который твердил над нею: "Тоска, тоска, иди во темные леса, — там твои мяста". Как ее водили к угоднику в Задонск... Из Задонска она вернулась уже совсем "блаженной" и, как ястреб, начала следить за нравственностью своих девок, которые целый день гремели в "девичьей" своими кок-

[1]Разрядкой в первом столбце обозначены пропущенные во второй редакции фразы, а во втором — добавленные.

люшками, неизвестно для кого плетя кружево. По ночам она нараспев читала псалтырь, выкрикивала в религиозном азарте молитвы собственного сочинения, а иногда с рыданиями падала ниц перед иконами. Ей казалось, что в нее вселяется "Змий Едемский и Иерусалимский"... Потом вскакивала, бледная, с распущенными волосами, в ужасе кричала на весь дом... Как сумасшедшие, вскакивали девки; зажигалась трепещущая сальная свеча и начинались успокаивания "матушки-барышни"... Жуткое впечатление производил тогда старый помещичий дом среди глубокой осенней ночи. Впрочем, в этом же доме когда-то звучал "Полонез Огинского"...

Вместо всего приведенного отрывка в новой редакции коротко сказано: "помнил и "Полонез Огинского"... Быть может, автору показалось неудобным наделять Капитона Иваныча такими детальными воспоминаниями о своей тетке; быть может, он нашел, что этот рассказ отвлекает внимание читателя от главного действующего лица. Но мы все-таки не убеждены, что он поступил правильно, зачеркнув эту страницу с колоритными бытовыми чертами минувших времен. Есть, впрочем, еще одно возможное и наиболее вероятное объяснение данному пропуску: приведенный отрывок развит в целое повествование о тете Тоне, тоже лишившейся рассудка вследствие несчастной любви старой девы, в рассказе "Суходол". Приведен и тот же заговор: "Ты иди, тоска, во темны леса, — там твои мяста", но приведенная полностью и вся сцена с "колдуном" — знахарем Климом — драматизирована. Тема "Суходола", таким образом, зрела в душе автора еще с 1892 года и вылилась в окончательную форму лишь через девятнадцать лет. В широкой формуле эта тема сводится к описанию "великой помещичьей бедности", по преимуществу, однако, в среде мелкопоместных дворян, и одной из причин этого оскудения Бунин видит в "гибельном обособлении истинно славянской души" разоряющихся и вымирающих помещиков от "души общечеловеческой". Другая параллельная тема, по преимуществу занимающая Бунина, — это вырождение деревни и судьба полуинтеллигентных выходцев из народа, мещан, прасолов, мелких торговцев, близких еще деревне. Лишь в немногих рассказах позднейшего времени выставлены типы интеллигентов и то в экзотической обстановке действия.

Бунин, как беллетрист, несомненно, вышел из школы Чехова, или, как говорится, находился "под знаком" творчества Чехова. Он также описывает "маленьких" людей среди мелочной жизни, следит за угасанием помещичьего быта, передает отрывочные эпизодические встречи, видит отрицательные свойства "мужиков", подвергает строгой чеканной отделке свои очерки, всегда художественно обработанные. Конечно, последователь не во всем преемник, но, между прочим, усвоенное Буниным от Чехова отразилось в тех чертах, которые он особенно выдвигает в своих воспоминаниях об отошедшем великом писателе. "По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец, — приводит он слова Чехова. — Тут мы, беллетристы, всего больше врем... И короче, как можно короче надо говорить". Бунин записывает последнюю фразу курсивом. "Садиться писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед", — записал он другую фразу Чехова, делая при этом лишь оговорку: "Но, конечно, это была совсем особая холодность"... Далее он выдвигает в нем черту — "чувства личной свободы", которым и Бунин наделен в большой степени. Наконец, по поводу отношения Чехова к некоторым московским издательствам, особенно гнавшимся за новшествами в литературе, приводит его шутку, что эти "Скорпионы" и им подобные модернистские фирмы напоминают ему одну вывеску, виденную им в Таганроге: "Заведение искусственных минеральных вод"... Заканчивается очерк цитатой ultra-пессимистического характера из одного стихотворения Леконта де Лиля: "Я завидую тебе в твоем спокойном и мрачном гробу, завидую тому, чтобы освободиться от жизни и избавиться от стыда мыслить (la honte de penser) и ужаса быть человеком"...

Эта цитата в устах Бунина знаменательна. Чехов вряд ли бы под ней подписался, он, уверовавший в возможность светлого будущего, хотя бы и "через двести, через триста лет". Еще менее сочувствовал бы ей Пушкин: "Я жить хочу, чтобы мыслить и страдать". Бунин не такой писатель, чтобы привести случайно вспомнившиеся ему стихи для того лишь, чтобы эффектно закончить статью. Поэт, прославлявший радость бытия в своих стихотворениях, совсем иначе отнесся к жизни, когда стал воспроизводить ее в очерках, навеянных окружающей действительностью.

Указание на довольно раннее проявление у него черты пессимизма мы находим в одном очерке из детских воспоминаний: "У истока дней"[1]. Автор сообщает о своем безотрадном детстве: "В глуши, на хуторе, заброшенные, забытые, жили мы тогда: мать, Надя, нянька Дарья, большая, властная старуха, я и мой воспитатель — если можно только назвать так этого странного человека, похожего на Данте, — человека без рода, без имени, уже много лет скитавшегося по мелким помещикам, обучавшего их детей и нигде не уживавшегося". Первое воспоминание ребенка — это поразившая его загадочность зеркальных отражений, и одновременно с тем, как он убедился, отодвинув дощечку и поскоблив ртуть, что за зеркалом ничего нет, — и, однако, тем таинственнее отражения, — он впервые ощутил другую тайну — тайну смерти, так как умерла его сестра Надя. "И от попыток моих разгадать жизнь, — грустно заканчивает автор, — остается один след: царапина на стекле, намазанном ртутью".

Не тут ли кроется ключ к уразумению раздвоенности облика Бунина — поэта и повествователя? Как поэт, он не пытается "разгадать жизнь" и ограничивается ее отражением, как в зеркале. Он только любуется ею, поэтому прославляет радость жизни и, как было указано, приходит к выводу, что "печаль и радость — равно прекрасны в вечной жажде жить", "не надо думать в радости и горе" и пр. Как прозаик, он не довольствуется отражениями, захотел "думать" и "поцарапал стекло, намазанное ртутью". Но за ним ничего не нашел. Действительно, осталась только царапина и большой неразгаданный вопрос. Пустота ничем не наполнена: нет бога, нет "во имя", нет конкретного положительного идеала, и жизнь представилась ему, по формуле Леконта де Лиля, — "la honte de penser et l'horreur d'être un homme"[2].

Агностицизм привел Бунина к какому-то предпочтенью, мы сказали бы даже, подбору отрицательных явлений в той области, где раньше искали по преимуществу положительных черт. В таком роде большинство его рассказов о простом народе. Но нужно иметь в виду, под каким углом зрения автор вообще наблюдает жизнь. Напомню еще одно место в рассказе "Астма", кажется, одном из первых более крупных произведений автора. Рассказ по теме очень несложный: землемеру, страдавшему астмой, померещилось в одну из его поездок по степи, что за ним гонится большая белая лошадь, в которой он усмотрел символ смерти; и действительно, вскоре затем землемер умер. Ощущения и переживания этого пораженного астмой человека прекрасно описаны; галлюцинации его возбуждают какую-то жуть, и в кошмарных предчувствиях близкой смерти ему открывается такой вывод: "Что ответит ему Бог в шуме бури? Он только напомнит безумцу его ничтожество, напомнит, что пути Творца неисповедимы, грозны, радостны (?), и развернет бездну величия своего, скажет только одно слово: я — Сила и Беспощадность. И ужаснет великой красотой проявления этой силы на земле, где от века идет кровавое состязание за каждый глоток воздуха и где беспомощней и несчастней всех — человек".

Добро, любовь, красота, стремления человека к истине, к свету, к справедливости, общему благу — словом, все идеалистические порывы души и трансцендентные кумиры человечества осекаются об эту формулу: "Я — Сила и Беспощадность". Вся жизнь — "лишь кровавое состязание за каждый глоток воздуха" и человек "беспомощней и несчастней всех". Отсюда его постоянные падения, проступки, гибель. Не за что ухватиться и не во что верить. Иногда же в самом несчастье неожиданно почерпается какая-то своеобразная и странная сила, примиряющая с жизнью. Характерен в этом отношении рассказ "Преступление". Речь идет о мужике Ермиле, лесном стороже. Мужик этот — "как многие из тех, что никогда не видели добра ни от Бога, ни от начальника, ни от родного брата, — давно мечтал быть от людей подальше". Много обид он вытерпел на своем веку и от людей, и от жены и ушел в лес караульщиком. И вот задумал он злое дело: припас ружье, приноровил, как выстрелить через отверстие в окошко, не будучи замеченным, и сам стал распускать слухи, будто у него есть денежки, — авось кто польстится, придет, и он его застрелит. Точно паук, расставляющий сети. Пришли на Святках двое из деревни попугать ряженными его, шутки ради, и одного из них Ермил уложил на месте. После суда его

[1] Сб. "Золотое дно". С. 19, К. П.

[2] "Стыд мыслить и ужас быть человеком" *(фр.)*.

приговорили к покаянию в монастыре. И что же? "Не было человека работящее его, — сообщает нам автор в конце рассказа. — Как чисто мел он двор, как ловко колол дрова, как усердно таскал воду в братскую кухню. И монастырским понравился он. С ними и остался, отбыв покаяние, "прижился к Богу". Но в монахи постричься не пожелал: "Нет, я дюже преступный", — говорил он с удовольствием. Выходит так, что все же Ермил отлично сделал, что убил человека: он снял с себя всю тяготу своей неудачливой жизни, примирился и с Богом, и с людьми. Убийство явилось искупительной жертвой. Нельзя сказать, чтобы эта мораль была убедительна, но с точки зрения миросозерцания Бунина она приемлема: в этом и "ужас быть человеком", что надо на комнибудь сорвать зло, накипевшее в сердце за всякие неудачи, чтобы освободиться от гнетущего чувства обиды.

Жертва, умилостивительная, столь же бессмысленная и жестокая, как убиение святочного гостя, приносится высшим силам. Об этом рассказано в очерке-легенде "Илья-Пророк"[1]. Каковы люди, таковы и боги их. Конечно, Бунин может сослаться на то, что в излагаемой им легенде есть отголосок какого-нибудь древнего мифа, родственного по значению с "Поликратовым перстнем". Но ведь он передает его в устах современного мужика и в приурочении к современному крестьянскому быту. Грубым утилитаризмом проникнуты ответы мужика Семена явившемуся к нему Илье-Пророку с требованием себе жертвы: Семен старшего сына отстоял, ибо он "кормилец-поилец при старости". Урожай спас, загодя запродав рожь на корню. А маленькой дочки-трехлетки не пожалел, сам предложил взять ее жертвой — "...Анфиску убей, хоть и жалко нам будет ее, да ведь что же исделаешь. Все не с малым сменить". И Илья убивает молнией Анфису; схоронил ее Семен и "с тех пор жил счастливо". По человечески дорого купил Семен свое счастье, но ему жертва показалась сравнительно легкой: что девка! Ведь не станет она его при старости кормить, поить.

Едкой иронией проникнут и рассказ под заглавием "Хорошая жизнь". Ведется он от лица женщины, начинающей свое повествование словами: "Моя жизнь хорошая была, я, чего мне желалось, всего добивалась"... И вот оказывается, что эта редкая "удача" в жизни достигнута вереницей несчастий, жертв, грубых, бессердечных поступков, заканчивающихся даже изгнанием из дома единственного сына, чтобы пристроиться вторым браком за вдовца-лавочника: "человек пожилой и кредитный, состоятельный". "С этим мужем до того я ладно век свековала, — продолжает рассказчица, довольная, что, собравшись с духом, "порешила с сыном" и выгнала его, — прямо редкость по новейшему времени. — И не помню ничего, — все вроде как в один день сходится, до того мы захозяйствовались". Так прошло двадцать лет и впереди — продолжение того же — "хозяйствования" и мирная кончина от старости или болезни... Бывать-то бывают, конечно, и такие "хорошие жизни", как изложенная автором история с редкой выдержкой и бесстрастием, но, прослушав повествование, опять вспомнишь слова де Лиля: "l'horreur d'être un homme".

При беспомощности и незадачливости человека вообще он неминуемо гибнет, если не обладает твердой волей, оборотливостью и, главное, отсутствием всякой жалостливости к другим, неумным и неумелым в практической жизни людям. Однако есть у Бунина один рассказ, который, как бы независимо от намерения автора, сохраняющего в изложении свое обычное холодноватое беспристрастие, возбуждает в читателе любовь-жалость к выставленному лицу. Рассказ назван опять-таки иронически — "Веселый двор". И все-то дело в том, как обитательница этого двора, совсем обнищавшая старуха Анисья, по прозванью "Ухват", наголодавшись и намучившись вдосталь, пошла умирать к своему беспутному сыну Егору, нанявшемуся караулить лес одного помещика. Пришла, не застала сына, достала образок, легла на лавку и померла. Только и всего. Но описание томительного путешествия пешком голодной старухи в лес, за много верст, ее последние предсмертные размышления и ощущения — это мастерские страницы художественного перевоплощения в чужой и чуждый психический мир. Хорош и рассказ "Сверчок". Но в том же сборнике, открывающемся "Суходолом", где так же ярко и правдиво переданы переживания бывшей крепостной сироты Натальи, в полном смысле рабыни своих господ, ее безрадостная, но стойкая и каким-то своим содержанием наполненная жизнь,

[1] Сб. "Иоанн Рыдалец", с. 11—15, К. П., пропущено в оглавлении.

есть рассказ "Ночной разговор", полный таких "зоологических" ужасов, что даже в изложении Бунина-пессимиста он представляется исключительным по подбору отрицательных черт. В праздничный вечер на Успенье пять работников, после плотного ужина, завалились спать на сеновале, но насекомые разогнали сон, и вот они поочередно рассказывают со своеобразным смакованием о совершенных ими убийствах. Начинает бывший солдат, Пашка, убивший на Кавказе крестьянина-грузина, который пытался убежать. Следом длинно повествует пожилой мужик Федот о том, как он человека убил "из-за козы". Третий, Иван, пожалевший не о человеке, а о козе — "за что ее-то убили", — рассказывает, как мужики поймали озорного быка у барина Мусина и с живого содрали шкуру. Опять Пашка вспоминает, как во время бунта мужиков стражники дали залп, и одна пуля попала в ребенка; мать осталась жива, а отец, схватив убитого, "и давай барина по голове этим ребенком мертвым охаживать"... Смеются. И еще Федот, поссорившись с соседом, хватил его по голове бруском от косы, "а он и наземь... лежит, икает"; и потом его вскрывали, и Федот с любопытством смотрел, "сидя в пуньке под стражей", как его анатомировали, и повествует об этом подробно... Слушавший эти рассказы гимназист не выдержал и сбежал с сеновала. Да и как тут не сбежать. Такую кунсткамеру ужасов выставил автор, словно в каком-нибудь Musée Grevin. Автор пошел по направлению нашумевшей в послереволюционный период у нас книжки Родионова "Наше преступление". Сборник Бунина тоже вышел после революции и, конечно, отражает до известной степени настроение момента, после погромов усадеб, бунтов, кровавых столкновений, когда не раз пробуждался первобытный зверь в человеке, мстящий за прежние долгие обиды и притеснения. Оспаривать правдоподобность и возможность переданных рассказов — совершенно бесплодно. Такие отдельные случаи, несомненно, бывали. Играет тут роль и атавизм крепостничества, к которому яркие иллюстрации приведены в "Суходоле". Но в подборе и накоплении этих ужасов художник словно утратил чувство меры, что с Буниным редко бывает. Слышится какое-то субъективное раздражение, и ни одним штрихом не намечены иные свойства рассказчиков: картина густо проложена одной черной краской.

Свои итоги наблюдений деревни Бунин подводит в самом крупном по размерам и едва ли не более всего обдуманном и выдержанном произведении "Деревня". Главными действующими лицами рассказа выставлены не крестьяне, не "мужики", а внуки крепостного крестьянина, получившего вольную, сыновья торговца, "мелкого шибая", тоже занимавшиеся торгашеством, два брата Красовы — Тихон и Кузьма, мещане. Их-то историю с летописной обстоятельностью повествует Бунин. Рассказ, который мог бы в равной мере быть озаглавлен "Мещане" вместо "Деревня", захватывает и революционные годы после японской войны, но в общем подчеркивает только полную неподготовленность, "недоразвитость" и тех, которые выступали случайными участниками движения. В одном случае взбунтовавшиеся крестьяне ограничились требованием выдать им ветчины и потом из-за этой ветчины томились по тюрьмам и высылались в места, более или менее отдаленные.

Если Чехов после произведенного им опыта жизни в деревне, в Мелихове, которое, по его признанию, "в беллетристическом отношении после "Мужиков" уже истощилось" и потеряло для него цену, писал А. С. Суворину (в 1897 году): "Прихожу все более к заключению, что человеку порядочному и не пьяному можно жить в деревне только скрепя сердце, и блажен русский интеллигент, живущий не в деревне, а на даче" (т. V, с. 61—62), то Бунин распространил это положение и на полуинтеллигентных самоучек, по происхождению и деловым сношениям еще связанных с деревней. Из братьев Красовых более умный и деловой Тихон презирал и ненавидел деревню всей душой. Кузьма только силился ненавидеть (с. 185). Но в конце концов и у Кузьмы ненависть одержала верх, и он переехал к брату жить в город. Необходимо для оценки миропонимания Бунина учесть все отрицательные стороны деревни, которые выставлены автором, как итог, по-видимому, многолетних наблюдений. Он выводит их не от себя, а с точки зрения мещан Красовых, как сказано, рано отошедших от строя крестьянской жизни и только отчасти случайно вновь на время связавших свою судьбу с обиходом деревни: Тихон Красов разбогател, купил у обнищавшего помещика Дурново хутор

Дурновку, около полутораста десятин, и таким образом сам оказался барином в усадьбе, где раньше его предки были крепостными господ Дурново. Тихон, не прерывая торговых дел, вскоре счел нужным посадить в Дурновке своего брата Кузьму, с которым помирился после временной размолвки. Презрительное отношение Тихона к деревенским мужикам имеет определенное основание: ведь сам он сумел выйти в люди, нажиться, стать господином над равными, почти что барином из бывших крепостных. Как все кулаки — умный и расчетливый, в меру плут, с растяжимой совестью, исключительно деловитый, Тихон достиг материального благосостояния и был бы вполне доволен своей судьбой, если бы его не преследовала незадача с детьми; болезненная жена рожала только мертвых младенцев; одного ребенка от посторонней связи заспала мать; другая полюбившаяся Тихону чужая жена, по прозвищу Молодая, произвела выкидыш. И Тихону предстояло уже на склоне дней продолжать копить богачество неизвестно для кого. Пока что он решил сделать одно "доброе дело" и овдовевшую Молодую выдал замуж, соблазнив сомнительного поведения парня обещанием заплатить за свадьбу и дать кой-что в приданое невесте. Собственно, к этому сводится вся фабула рассказа. Кузьма развился в совсем другом направлении, чем брат. Он рано стал почитывать книжки, сочинять стихи и вообще проявлять наклонности к умствованию, договорившись и до политической платформы, причем, конечно, избрал себе самую легкую, ни к чему не обязывающую кличку "анархиста", не будучи вполне в состоянии пояснить значение этого термина. В жизни ему не повезло, как и полагается "идеалисту", и предложение его брата-"материалиста", сумевшего сколотить себе копейку, поселиться в Дурновке явилось весьма кстати, когда Тихон, уже почти старик, за 50 лет, решительно не знал, что предпринять. В разном направлении оба брата делают свои пометки "на черной доске" при наблюдении деревни: Тихон подавлен "картиной великой нищеты и великого убожества, спокон веку владевших и городом этим и всем уездом его. Господи, Боже, что за край. Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода" и т. д.[1] (с. 23). В постоянных заботах по торговым делам он высказывает замечание: "Не до леригии нам, свиньям. Поживи-ка у деревни, похлебай-ка кислых щей" (с. 69). "Своего собственного языка не знаем" (с. 73), — повторяет он слова Кузьмы, вполне соглашаясь с их правильностью. "У нас все враги друг другу, — рассуждает про себя Тихон. — Завистники, сплетники, друг у друга раз в год бывают, сидят по своим закутам, мечутся, как угорелые, когда нечаянно заедет кто, кидаются комнаты прибирать... Да что — ложки варенья жалеют гостю. Без упрашиваний гость лишнего стакана не выпьет" (с. 80) и т. п. Глубоко презирая в особенности всех дурновцев, он на короткий час увлекся Молодой, бесцеремонно овладев ею, в надежде иметь ребенка. К правам ее мужа он относился совершенно индифферентно. Позже, заподозрив, что Молодая отравила своего мужа после одной грубой шутки, которую с ней сыграли заезжие парни, Тихон решил — собственно, неизвестно почему, словно из-за того же чувства презрения, — выдать ее замуж за лодыря и шалопая Дениску, вполне убежденный, что парень ничего не стоит. Знала цену Дениске и Молодая и все-таки пошла за него, чтобы жить по-людски, с мужем, при своем хозяйстве, хотя весьма сомнительно, чтобы хозяйство это осуществилось. А Тихон, формально будто бы облагодетельствовавший Молодую, уже совсем расстается с деревней, нелепой свадьбой как бы окончательно ее заклеймив.

Кузьма, в противоположность Тихону, как указано, нахватался кое-каких сведений из книжек и разговоров; он характерный полуинтеллигент и, между прочим, рекомендует себя брату, получив от него приглашение поселиться в Дурновке: "Я, брат, — как бы это тебе сказать? — странный русский тип... Ты вот, вижу, гордишься, что ты русский, а я, брат, ох, далеко не славянофил; много баять не подобает, но скажу одно: не хвалитесь вы, за ради Бога, что вы — русские. Дикий мы народ, сонный, расхлябистый"... Однако, несмотря на это общее отрицательное отношение к свойствам своего народа, конечно, вычитанное из книжек, Кузьма, в споре с некиим Балашкиным ("базарный вольнодумец и чудак, старик-гармонист"), наперекор последнему заявляет, что русский народ — "величайший народ" и что "Платон Каратаев — при-

[1] Ср. рассказ "Золотое дно".

знанный тип этого народа" (с. 107). В понятиях Кузьмы царит изрядный сумбур, однако он отчетливо видит все изъяны "народа", которого, по его же словам, нет "лютее", и хоть на всем свете нет и "голее нас, зато и нету охальнее на эту самую голь. Чем подлее уязвить: бедностью. "Черт, тебе лопать нечего"... И в конце концов Кузьма, видя кругом и нищету, и беспомощность, и невероятную дикость, и звероподобие, доходит до таких крайних выводов о "гниении деревни", что даже Тихон его осаживает: "Ну, уж ты ни в чем меры не знаешь. Сам же долбил — несчастный народ, несчастный народ, а теперь — животные". — "Да, долблю и буду долбить, — подхватывает Кузьма, — но у меня ум за разум зашел. Ничего теперь не понимаю: не то несчастный, не то... Да ты послушай: ведь ты же сам его ненавидишь. Вы оба друг друга ненавидите", и т. д. (с. 204). Уголок деревни, показанный нам сквозь призму наблюдений Тихона и Кузьмы, представляет, конечно, мало отрадного. Но ведь это случайные явления: Серый, Яков, Дениска, Коза, Молодая, Кошель, Однодворка — все это не типы, а беглые силуэты на втором плане рисунка. Деревня, конечно, очень эволюционировала за последнюю четверть века, многое пошло на минус, но кое-что и на плюс. Быть может, в определенной местности средней полосы России, кажется, в Орловской губернии, где Бунин главным образом черпал материал своих наблюдений[1], примеры Дурновки не редкость, — они не характерны для общего "типа" крестьянина новейшей формации, как отошло теперь и пьянство — прежний повальный недуг сельского населения. Грубость, невежество, беспечность, лень от пассивности, равнодушие к жизни от неумения жить, плутоватость от непонимания значения честности как необходимого цемента всякой общественной организации — все это есть в деревне, как влияют на нее, несомненно, и дурные примеры свыше и отсутствие правильного культурного руководства, доверия к самодеятельности, поддержки в самостоятельных починах; конечно, много есть уродливых явлений в современном обиходе деревни. Нужда на первом плане, и отсюда порою довольно низменный и ограниченный утилитаризм в воззрениях. Но замечание Балашкина: "Вши съели твоего Каратаева. Не вижу тут идеала" — подчеркивает лишь убогость обстановки жизни. В характеристике типических духовных свойств группы людей или целого слоя общества — все дело в степени обобщения выдающихся черт "умопостигаемого характера". Бунин не дает синтеза явлений, а подчиняется эмпирическим частностям. Его наблюдения ценны; фигурки Тихона и Кузьмы выписаны любовно и с проникновением, выпукло и красочно, и в общем получается содержательный рассказ, не очень занимательный сам по себе, с чисто беллетристической точки зрения, но важный как документ жизни в определенный исторический момент не столько о самой деревне, как о мещанах в деревне и об их отношении к сельскому быту.

В последнем сборнике рассказов Бунина 1913—1914 годов — "Чаша жизни" — есть очерк под названием "Весенний вечер", в котором рассказывается, как загулявший мужик ни с того ни с сего убил нищего, вырвав у него ладанку, в которой зашиты были деньги, и потом, внезапно протрезвев, ушел в поле и далеко отшвырнул эту ладанку в темные взметы... Какой смысл этого нелепого поступка или, вернее, совокупности нелепых поступков: беспросветное пьянство, убийство, бросание денег? Бунин предоставляет судить об этом читателям. Несколько странное впечатление производит сцена, когда мужик, пригрозивший нищему, что он его убьет, если тот не отдаст добровольно скопленных денег, идет на улицу, выдирает камень из фундамента избы, возвращается с ним, а нищий все стоит, зная, что его сейчас убьют, и даже не помышляя о бегстве, словно не веря, что мужик приведет в исполнение свою угрозу. Однако с пьяным шутки плохи. А пьяный рассказывал, что он уже две лошади пропил, прокучивает остатки и умолял дать ему деньги, тогда он "навек человеком станет". Эта

[1] Локальный колорит в рассказах Бунина подчеркивается частными диалектизмами — выражениями, заимствованными из местного говора, не вошедшими в общелитературный язык и даже не всегда понятными. Вот, например, несколько таких выражений, которые мы отметили в "Деревне" и "Суходоле": ливенки, жамки, форноса, глухомань, воща, зарьяли, жожку срезать, котна, каюк, "все до шпента объелозили", настырный, жильни, пунька, засвирбело, очашник, гамон, гребовать, акатник и т. п.

мечта овладела закутившим человеком; отпор раздражил, довел "до греха", потом все с хмелем соскочило, и проснулась совесть. Только и всего: в подвыпитье всякая блажь лезет в голову, и мысль сразу переходит в действие. Но действует не человек, а "вино", как любят выражаться в деревне. Угар прошел, и человек едва отдает себе отчет в том, что сделал, ибо ведь "от ней все качества". Бунин подошел к философии Толстого. Он вновь в мужике и человека обрел.

Обрел он его и в бедном рикше на острове Цейлоне, в рассказе, знаменательно озаглавленном "Братья". В описании ощущений и переживаний возницы-рикши и его трагической смерти Бунин поднялся до чрезвычайного мастерства и затем, в быстром переходе к передаче мыслей высококультурного англичанина, после езды на рикше отплывающего стремительно на русском пароходе в Европу, он дает параллельную картину разочарованности в жизни, не по тем вполне реальным поводам, которые привели бедного рикшу к самоубийству, а по некоторым философским мотивам. Англичанину, заболевшему на острове Цейлоне, кажется, что вся жизнь обвеяна страшным, "а мы разучились чувствовать страх. Бога, религии в Европе давно уже нет; мы, при всей своей деловитости и жадности, как лед холодны и к жизни и к смерти: если и боимся ее, то только рассудком или же остатками животного инстинкта. Иногда мы даже стараемся внушить себе эту боязнь, увеличить ее — и все же не воспринимаем, не чувствуем в должной мере того непонятного и ужасного, чем полна человеческая жизнь"... Так рассуждает богато одаренный природой и культурой "брат" бедного рикши, и оба приходят почти к одинаковым выводам о том, что не стоит жить. Рикша купил ядовитую змею и покончил счеты с жизнью; философствующий англичанин потушил электричество и остался один в темной каюте, — только и всего. Конец странный. Бунин любит так озадачивать. Однако в размышлениях англичанина, "полковника английской армии", почувствовавшего, сколько есть страшного в "нестрашном", — нетрудно распознать тему, родственную с тезисом Короленко в рассказе под тем же заглавием — "Нестрашное". Конечно, и фабула, и положение, и выводы иные, но что заставляет англичанина стремиться "чувствовать страх"? Источник этой жажды страха — идеалистические потребности души, желание согласовать свои действия с велениями совести, быть вполне честным с собою. Англичанин, между прочим, вспоминает, что, как участник бурской кампании, приказывая стрелять из пушек, он — "убивал людей сотнями" — "и вот не только не страдаю, не схожу с ума, что я убийца, но даже не думаю о них никогда". "А звери, дикари думают?" — спросил капитан. "Дикари верят, что так надо, а мы нет", — сказал англичанин и замолчал. Страшись идти вразрез с велениями совести — таков смысл "болезни" английского полковника. Думай о тайнах жизни и смерти, ощущай страх перед величием неведомого, стремись проникнуть в эти тайны. Бунин все более утверждается на пути стать не только наблюдателем жизни, но и мыслителем о жизни и, развиваясь в этом направлении, он в окончательном итоге своей деятельности найдет, быть может, нечто большее, чем "царапину на стекле, намазанном ртутью"...

Мы не будем разбирать других рассказов последнего сборника Бунина: число их, вероятно, быстро умножится, ибо автор еще идет в гору и едва переступил половину жизненного пути. Он начал свою деятельность беллетриста рассказом "Перевал", имеющим символическое значение: "ночь давно, а я все еще бреду по горам к перевалу, бреду под ветром, среди холодного тумана... Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы... И, скрепивши сердце, опять брал я в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и буря встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах... Но — идем, идем!". Это бодрое и настойчивое стремление вперед, поддерживавшее его четверть века, должно служить залогом и дальнейшего успешного роста и развития. Поскольку он определился теперь, Бунин по качествам отделки письма, добросовестной работе художника, умелому рисунку и зоркому глазу, по праву занимает выдающееся положение среди современных поэтов и беллетристов.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Автобиографическая справка.

Из архива "Критико-биографического словаря"

Родился я 14 октября 1880 года. Детство, отрочество и юность мои протекли в Москве в атмосфере профессорской семьи[1].

Среда эта тем более запечатлелась в моей памяти, что у меня не было ни сестер ни братьев, и с первых сознательных годов жизни помню себя прислушивающимся к тому, о чем говорили взрослые.

Среди образов далекого детства особенно отчетливо помню я покойных профессоров Н. И. Стороженко, С. А. Усова (моего крестного отца), М. М. Троицкого, Ф. И. Буслаева и других; помню также образы В. С. Соловьева и гр. Л. Н. Толстого, Г. А. Джаншиева и др.

Первым реальным прикосновением к искусству считаю те вечера далекого детства, когда мать моя играла сонаты Бетховена и прелюдии Шопена; первым прикосновением к поэзии — чтение вслух для меня моей гувернанткой (немкой) стихов Уланда, Гете и сказок Андерсена. Музыка, Уланд, Гете и Андерсен пробудили во мне непрекращавшуюся любовь к искусству, — любовь, которую, повинуясь какой-то детской стыдливости, я долгое время скрывал тщательным образом. Может быть, то обстоятельство, что пробужденье во мне эстетических эмоций связано с Андерсеном и Уландом и отразилось впоследствии на характере моей юношеской симфонии ("Северная Симфония"), выдержанной в старогерманских тонах. Может быть, оттого жива во мне и по сю пору любовь к старой Германии (да и к Германии вообще), к германской музыке (Бетховен, Шуман, Вагнер), живописи (Дюрер, Вольгемут, Грюневальд, Штригель), поэзии (Гете, романтики, Ницше), философии (Кант, Лейбниц, Шеллинг, Шопенгауэр, Риккерт и опять-таки Ницше), науке (Гельмгольц, Оствальд, Вундт, Дейссен и др.) и мистике (Эккарт, Бёме и из нынешних — Рудольф Штейнер). Все, что люблю я на Западе, невольно как-то связано для меня с Германией. Андерсен, Гете, Бетховен и Уланд с первых лет моей жизни посвятили меня в дух германских народностей[2].

В 1891 году поступил в частную гимназию Поливанова, которую и окончил в 1899 году. За все время гимназического учения нравственное влияние на меня оказывал незабвенной памяти учитель мой Л. И. Поливанов, вдохнувший своим почти гениальным преподаванием в меня любовь к российской словесности; с благодарностью вспоминаю и другого учителя моего, священника Н. П. Добронравова, укрепившего во мне серьезное отношение к вопросам религиозным. За время моего гимназического учения впервые я заинтересовался философией и с пятого класса гимназии следил за всеми книжками "Вопросов философии и психологии". Особенно повлияли на меня печатавшиеся в то время "Отрывки из Упанишад".

С тех пор я увлекаюсь буддизмом, брахманизмом и всем тем, на чем лежит печать ведантистской культуры, а также сравнительно поверхностно увлекаюсь теософией и оккультизмом, пока система Шопенгауэра не становится в центре моих интересов. До 1896 года я был отчаянным пессимистом, мало интересовался произведениями искусств, но был для возраста моего чрезмерно философски начитан. С 1896 до 1903 года тесное сближение с семейством покойного Михаила Сергеевича Соловьева выбило меня из круга только философски-мистических интересов одновременным изучением как памятников классической литературы, так и памятников литературных. В то время я почти заболел от переутомления: столько приходилось читать и восполнять пробелы своего литературного развития, два года упорного чтения, где Шекспир, Гете и Шиллер сменялись Толстым, Достоевским, Тургеневым, сменявшимися, в свою очередь, Ибсеном, Метерлинком,

[1] Андрей Белый — псевдоним Бориса Николаевича Бугаева. Отец его — Николай Васильевич Бугаев — известный профессор математики Московского университета (1837 — 29 мая 1903).

[2] Настоящая справка писана до 1914 года. В течение всей великой войны Белый живет в Швейцарии, в тесном общении с теософическими кругами.

Верленом и Ницше, обратили меня в упорного и фанатически настроенного символиста. Символизм еще в ту пору понимал я вовсе не как литературную школу, а как новое мировоззрение, гармонически сочетающее религиозный, жизненный путь, искусство и спекулятивное мышление. Три имени выделяются в тот период для меня совершенно особенно: Ницше, Достоевский и Ибсен. Я прочитываю в них единообразие в их устремлениях к грядущему и пытаюсь сблизить их конкретный язык языком Вл. Соловьева, который, вопреки моему ницшеанству, начинает с все большею властностью на меня влиять. Ницше и Соловьев — антиномия эта встала для меня с особой отчетливостью, запечатлелась и ныне в моем отношении к проблеме познания, к проблеме эстетики и ко всей современности вообще. Осознать современность — осознать трагедию: вот каков был мой лозунг в те времена. Одновременно я упорно читал Герберта Спенсера, Милля, русских поэтов, занимался чтением "Критики чистого разума" и т. д.

Прочитанное обсуждалось за вечерним чаем у М. С. Соловьева, где я встречался и с Вл. С. Соловьевым, и с покойным кн. С. Н. Трубецким. В ту пору я написал много стихов, лирические отрывки в прозе, две юношеские драмы и ряд статей (все это не напечатано). В то же время я увлекался музыкой Грига и тогда начинавшимся импрессионистическим течением в русской живописи.

Таков я был в 1899 году.

С 1899 до 1903 года я был в Московском университете на естественном отделении математического факультета. Первые два года университетской жизни запечатлелись для меня особого рода двойственностью интересов: трудно было совместить действительный интерес к естествознанию, с одной стороны, к искусству, религии, мистике — с другой; с одной стороны, я работаю по зоологии беспозвоночных, читаю Дарвина, Делажа, Ферворна и других, участвую в семинариях, наконец, работаю по химии; с другой — с живым интересом не пропускаю ни одного номера незабываемого "Мира искусства". Особое впечатление производит на меня два с лишним года здесь печатавшееся исследование Мережковского "Л. Толстой и Достоевский". Мне казалось, что Мережковский выразил и оформил мое собственное устремление к религиозному будущему.

Особое религиозно-мистическое настроение крепнет во мне в 1900, 1901 и 1902 годах. Среди внутренних событий моей жизни особенно памятны мои беседы и споры с отцом на философски-научные темы, беседы с покойными М. С. Соловьевым и женой его О. М., близость с их подрастающим сыном (ныне поэтом), одна беседа с В. С. Соловьевым, кончина его, восстание боксеров, знакомство и переписка с Д. С. Мережковским, изучение теософической литературы, написание мной "Симфонии", как итог разговоров, происходивших в соловьевском доме, знакомство с семейством Метнеров, наконец, присоединение к кружку "Скорпиона", к которому в те годы относился я сдержанно. К той же эпохе относится появление в печати моей первой книги ("Симфония драматическая"): ее под знаком книгоиздательства "Скорпион" издал М. С. Соловьев, вопреки моим протестам: он считал нужным ее появление. Появление в свет этой книги создало мне чрезвычайно трудное положение как в университете, так и в московском обществе. Не стану перечислять печатную брань, личные оскорбления, сплетни и клеветы, распространявшиеся в то время по моему адресу не одними только "газетчиками", но и... профессорами, не нашедшими более достойных приемов борьбы, как сводить счеты со "студентом".

Бог с ними!

Отношение ко мне в те времена в традиционном круге знакомств и до сей поры во мне живо, как незаслуженная обида. С той поры раз навсегда я ушел из обстановки, в которой вырос. И с былыми знакомыми я встречаюсь, как с чужими людьми.

1903 год для меня тяжелый год. В этом году на протяжении трех месяцев совершилось для меня три событня: кончина отца, Соловьевых и окончание университета. Морально я остался один. В этом году я временно сближаюсь с московскими символистами, Бальмонтом и Брюсовым. В 1905 году поступаю я на филологический факультет, но начавшиеся события заставляют меня покинуть его. В этом же году особенно влияют на меня Мережковский, Вячеслав Иванов и поэт Александр Блок. С 1904 до 1909 года я сотрудничаю ближайшим образом в журнале "Весы", где и печатаю почти все статьи свои.

За это время приватно я много занимаюсь философией, и во мне окончательно крепнет очерк системы "Философия символизма". Особенно влияют на меня в плане

умственного и только умственного развития Кант и неокантианцы, особенно Риккерт. В плане же эстетического развития с особой любовью углубляюсь я в наших старых поэтов. Пушкин, Тютчев, Баратынский, Державин открываются мне во всем их неосоримом величии. Я начинаю кропотливо исследовать поэтический ритм. В то же время все с большей отчетливостью для меня намечается мое расхождение с так называемым модернизмом вообще и с некоторыми русскими модернистами в частности: три четверти модернистов, по-моему, не имеют ничего общего ни со мной защищаемым символизмом, ни с отцами его. Возникает проблема для меня не только переоценки ценностей, но и переоценки самой переоценки последних десятилетий. Сообразно с этим в искусстве останавливает меня не антиномия между старым и новым, но антиномия между высоким и низким. В этом направлении и стараюсь я действовать в книгоиздательстве "Мусагет", где с 1909 года состою ближайшим работником.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Иванова-Разумника

Как камень, пущенный из роковой пращи,
Браздя юдольный свет,
Покоя ищешь ты. Покоя не ищи.
Покоя — нет.

Андрей Белый

I

Поэт, романист, критик и теоретик символизма, Андрей Белый пришел в русскую литературу одним из "младших богатырей" декадентства. Старшие — пережили к тому времени "героический период" крайнего индивидуализма, самообожествления, отрицания общественности; они прошли до конца свою декадентскую дорогу и пришли в тупик, как раз ко времени появления "младших декадентов". Дальше пути не было; надо было искать "новый путь"...

"Младшие" осознали этот тупик если не с большей горечью, то, быть может, с большей непримиримостью, чем их старшие товарищи и учителя. "В моей пещере тесно и сыро, и нечем ее согреть; далекий от земного мира, я должен здесь умереть" (Ф. Сологуб): на таком конце пути не в силах было остановиться "декадентство", — из него надо было найти исход; надо было найти исход из этой "ледяной пустыни" одиночества, "пустыни бессмыслия", "стеклянной пустыни" (все их слова). В пустыне этой бродит поэт и тщетно жаждет из нее исхода: вот одна из постоянных тем поэзии литературного ровесника Андрея Белого — Александра Блока. Безотрадность, безвременье, отсутствие смысла, отчаяние — вот чувства, общие всем "декадентам" на рубеже XIX и XX веков; и чувства эти пережил, быстро пройдя через их ступени, Андрей Белый в самом начале своего творческого пути. Весь его путь — борьба с "ледяной пустыней" космического одиночества, весь его путь — жадные поиски исхода из "пустыни бессмыслия".

Сирый, убогий в пустыне бреду.
Все себе кров не найду.
Плачу о дне.
Плачу... Так страшно, так холодно мне, —

недаром этими словами начинается одно из самых ранних его стихотворений ("Одиночество", 1900). И следующее за ним — "Тоска": "пою, умирая, от тоски сам не свой"[1]... Поэт чувствует, что он одинок в ледяной пустыне. Самые его слова — "холодный водомет, жемчужный и вспененный", самые его мечты — "обман, ледник, зарей горящий" ("Мои слова", 1901): обман, ибо нет исхода из пустыни и впереди — мрак:

Душа, смирись: средь пира золотого
Скончался день.
И на полях туманного былого
Ложится тень.

Уставший мир в покое засыпает,
И впереди
Весны давно никто не ожидает.
И ты – не жди.

Нет ничего... И ничего не будет...
И ты умрешь...
Исчезнет мир, и Бог его забудет.
Чего ж ты ждешь?

("Закат", 1902)

[1] Пользуюсь приготовленным А. Белым для печати двухтомным собранием его стихотворений, заново обработанных и расположенных в хронологическом порядке. Андрей Белый так мало известен "широкой публике" как поэт, что приходится делать обширные выписки из его стихотворений. До сих пор стихотворения его были собраны в сборниках "Золото в лазури" (1904), "Пепел" (1909), "Урна" (1909), а статьи — в книгах "Символизм" (1910), "Арабески" (1910), "Луг зеленый" (1910).

Так в мировом холоде и в пустыне души началось творчество молодого поэта, и пустыни эти ему надо было преодолеть, растопить лед и выйти из "бессмыслия". В этом, мы увидим, был весь "пафос" его творчества, но лед и пустыня долго еще гнели его душу: так говорит нам целый ряд его первых стихотворений. Со своим космическим одиночеством борется он, изнемогая.

Я буду вновь — один...
Сердцу больно, больно... Я один...
Опять один... Тоскую безнадежно...
Один он проходит в немые годины...

Эти чувства, как перемежающаяся лихорадка, проходят через первые годы творчества молодого поэта ("Не страшно", 1900; "Один", 1901; "Опять один", 1901; "Сказка", 1902 и др.). Не раз пытался он, что называется, faire bonne mine au mauvais jeu, принять, гордо принять свое мировое одиночество, увлечься этим белым пафосом декадентства, отмежевать себя от "людского стада", уйти на высоты одинокого "я", восславить ту самую "пещеру", в которой "темно и сыро":

Я вознесен, судьбе своей покорный.
. . . . . .
Лазурь, темнея, рассыпает искры.
Ряд льдистых круч блестит грядой узорной.
Я вновь один в своей пещере горной.
Над головой полет столетий быстрый.

("Возврат", 1903)

Иной раз он даже готов шутить, смеяться, дурачиться на своей горной высоте: "...я в восторге, я молод; у меня на горах очистительный холод"; и гном-горбун готов дурачиться в угоду своему гостю:

голосил
низким басом;
в небеса запустил
ананасом.
И дугу описав,
озаряя окрестность,
ананас ниспадал, просияв,
в неизвестность,
золотую росу
излучая столбами червонца...
Говорили внизу:
"Это — диск пламезарного солнца"...

("На горах", 1903)

Это милое шуточное стихотворение (в свое время так рассердившее хранителей очага Весты, блюстителей порядка в русской литературе) не может скрыть собою той боли и тех слез, которые таятся за редким у А. Белого прославлением "пирного восторга одиночества". Смех оказывается смехом сквозь слезы: "Смеюсь — и мой смех серебрист, и плачу сквозь смех поневоле..." ("Смех", 1902). А высота горной пещеры поэта оказывается высотой Голгофы...

...И я — среди вершин.
Один — один... Жду знамений нежданных.
Один, один
Средь бурь туманных.
Все, как в огне. И жду, и жду — Тебя...
И руку простираю я бесцельно.
Душа моя
Скорбит смертельно.

("Один", 1902)

Так изнемогала душа в борении с ледяной пустыней одиночества, с символом веры отмирающего декадентства. Крайний индивидуализм декадентства, сильное влияние Ницше (который для А. Белого был равен Христу, — см. статью его "Фридрих Ницше", 1907) и, как философские "пролегомены", еще более раннее влияние Шопенгауэра ("в юности днями, как безумно влюбленный, не отрывался от Шопенгауэра я", — позднейшее признание А. Белого, см. "Путевые заметки", "Радес", 1911): вот что пересекалось в душе молодого поэта, вот что давало иллюзию спасения в его ледяной пустыне... Пусть я гибну в ней, но ведь и все земное — тлен и грязь: "все земные стремленья — так жалки!" ("Весна", 1903). И нет пути, и нет выхода. "Бессмыслица дневная сменяется иной, — бессмыслица дневная бессмыслицей ночной..."

И от этой бессмыслицы — жизни человеческой и своего ледяного одиночества — поэт ищет не столько спасения, сколько забвения в воскрешаемом прошлом, близком и далеком, историческом и мифическом...

Грущу о былом:
Ах, где вы, любезные предки?

("Заброшенный дом", 1903)

Поэт обращается к XVIII веку, к фижмам, робам, боскетам, подстриженным паркам; целый цикл стихотворений "Прежде и теперь" (1903) воскрешает нам "под дымкой меланхолии" эту милую старину. И стихотворения — милые, искусные и искусственные. Еще раньше, в 1902 году, — такой же обширный цикл, посвященный жизни великанов и кентавров; кое-что из этого юношеского цикла не лишено своеоб-

разной силы и прелести (особенно "Великан", "Сказка", "Бой кентавров" и др.). Все эти фавны, великаны и кентавры считались и считаются признаками "романтизма" и "символизма"; но, конечно, никакого романтизма и символизма здесь нет, а есть лишь первая ступень к ним: глубокая тоска одинокой души, неудовлетворенность всем настоящим. "Песнь кентавра" (1902) — особенно характерное в этом отношении стихотворение.

Все это у Андрея Белого — еще юношеские, еще полудетские думы, чувства, стихи. Стихи эти, 1900—1902 годов, в большинстве еще очень слабы; в них немало безвкусицы, пятна которой досадно пачкают нередко и позднейшие произведения этого поэта. Немало неудачного, вялого, тягучего; немало простых ошибок, немало "темных мест" — не "декадентски", а просто грамматически темных, — немало неудачных оборотов (например: "В углу полотно с углем нарисованным зайцем", — где неизвестно, кто, кем и чем нарисован: заяц углем или уголь зайцем). Стоит только сравнить стихотворение "Возмездие" (1901) с написанным на ту же тему замечательным позднейшим стихотворением А. Блока "Когда в листве сырой и ржавой", чтобы увидеть все слабые стороны всех этих юношеских произведений Андрея Белого.

Но уже с 1903 года перед нами такие подлинные завоевания его, как, например, "Волшебный король".

Волшебный король показался
На снежной вершине...

Обнялся
Он с нежною дочкой своей.

"На нашем воздушном дельфине –
В сапфиры зфиров
Скорей"!

А в воздухе —
плещутся —
синие стаи сапфиров...
А в воздухе —
плещутся —
стаи холодных зыбей...
А в воздухе —
рыбы мерцают —
дельфины...
А воздух —
в них дышет, колышет —
все тише и тише...

Трудно удержаться от искушения переписать до конца эти красочные строки, но таких все больше и больше становится в стихах Андрея Белого. Он вырабатывает свою, своеобразную форму, сущность которой — расчленение стихотворения по обильным внутренним рифмам; но главное, начинает вырабатываться ритмическое богатство стиха молодого поэта. Это — вопрос специальный, которым рано или поздно займутся еще в истории русской поэтики; здесь могу только привести голословный вывод: ритмически Андрей Белый один из самых богатых поэтов последнего времени, несмотря на некоторую "старомодность" его ритмики, часто сближающую его с поэтами XVIII века.

Возвратимся, однако, к "ледяной пустыне" души поэта и к его преодолению декадентства. Чем можно было растопить этот лед, как можно было выйти из пустыни? В чем можно было искать спасения? "Зову людей, ищу пророков, о тайне неба вопиющих", — звал и искал Андрей Белый; одно время ему казалось, что спасение найдено в том дешевом "магизме", которым любили щеголять декаденты конца XIX века ("Встреча", 1903, посвящено Валерию Брюсову). Но скоро он понял, что это был лишь "черный морок", марево, и настал "очарованию конец" (из неизданного четверостишия). Нет, спасение только — в Боге. Но где Он? и как имя Его?

О где Ты, где,
О где Ты — Бог?
Откройся нам, священное дитя...
О, долго ль ждать,
Шутить, грустя,
И умирать?
Над тополем погас кровавый рог.
В тумане Назарет.
Великий Бог!
Ответа нет...

("Сомненье, как луна..." 1901)

К тому времени когда Андрей Белый пришел в литературу, старшие декаденты от самообожествления уже пришли к Богу; они поняли, что гибнут, замерзают в своем крайнем индивидуализме и стали искать спасения в Христе-Грядущем. Конец мира — "при дверях", не в переносном, а в буквальном смысле; быть может, сегодня же вечером, а может быть, и через год-два приидет во славе своей Христос на Страшный суд и спасет весь мир, растопит лед и изведет из пустыни; спасет весь мир, а декадентов — особливо, ибо они — чающие, сухие сучья для костра Господня, и, быть может, на них падет первая искра вселенского пожара. Такова, например, была в то

время проповедь Д. Мережковского, его чаяние светопреставления на днях сих, вот-вот, при жизни нашей. Но Андрей Белый имел другого, подлинного учителя в этой области — Владимира Соловьева, и эсхатологические чаяния его отразились еще на первом детском произведении Андрея Белого — мистерии "Пришедший" (1898—1903).

Влияние Владимира Соловьева — крупнейший факт в жизни и творчестве Андрея Белого, который нельзя переоценить; и сам А. Белый видел в этом учителе своем путь спасения. "Спокойно почивай: огонь твоей лампадки мне сумрак озарит" ("Владимир Соловьев", 1902). Эсхатологические чаяния, вне которых непонятен Андрей Белый, имели свой исток в проповеди последних лет Владимира Соловьева, этого, быть может, единственного в то время подлинного "символиста"; и если А. Белый — "символист", то лишь как ученик Вл. Соловьева. Эсхатология, во власти которой жил А. Белый, преодолевая декадентство в 1900—1904 годах, вся пошла от "Трех разговоров" и заполнила собою душу молодого поэта, спасая его от льда и от пустыни; он ждал свершения великих мировых событий.

Какое грозное виденье
Смущало оробевший дух,
Когда стихийное волненье
Предощущал наш острый слух!..
В грядущих судьбах прочитали
Смятенье близкого конца;
Из тьмы могильной вызывали
Мы дорогого мертвеца: —

это был Владимир Соловьев. И он —

Из дали безвременной глядя,
Вставал в метели снеговой
В огромной шапке меховой,
Пророча светопреставленье...

("Сергею Соловьеву", 1909)

Так вспоминал впоследствии Андрей Белый, так чувствовал он в то время; его 2-я "симфония" — развитие только что приведенных стихов. И не один раз еще вспоминал Андрей Белый о том громадном влиянии, какое имел над ним Владимир Соловьев, — об этом он подробно говорит в целом ряде статей ("Апокалипсис в русской поэзии", 1905; "Владимир Соловьев", 1907 и др.); недаром указывает он в этих статьях на тот "роковой и глубокий смысл", какой получил в его жизни Вл. Соловьев, явившийся для него "предтечей горячки религиозных исканий". Вл. Соловьев помог ему преодолеть стеклянную пустыню "декадентства", помог ему выйти в "символизм"; и путь исхода был — эсхатологический. Чтобы ознакомиться с этой борьбой, чтобы понять причудливое переплетение былого "декадентства" с побеждающей в душе Андрея Белого "эсхатологией", надо обратиться к четырем его "симфониям", особняком стоящим во всем его творчестве. А потом мы снова вернемся к его поэтическому дневнику, к собранию его стихотворений.

II

"Симфонии" — не случайно появившаяся в русской литературе форма; не случайно также постоянная тема статей Андрея Белого — тяготение всех современных искусств к музыке. "Близостью к музыке, — говорил он в одной из своих юношеских статей, — определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безóбразную непосредственность музыки" ("Формы искусства", 1902; см. также "Песнь жизни", 1908). Музыка — это основной тон, к которому обертоны — все другие формы искусства. Так думал Андрей Белый и с сочувствием повторял, подобно своим старшим товарищам, знаменитые слова:

De la musique avant toute chose,
De la musique avant et toujours
. . . . . .
Et tout le reste est littérature[1]...

Замысел "симфоний" возник из этого ряда мыслей и достиг крайнего своего проявления в последней, 4-й "симфонии". Однако это презрение литератора к "littérature" никогда не мог провести в жизнь Андрей Белый; "rien que la musique"[2] — это никогда не удавалось ему, было не в природе его глубоко "мысленного" таланта, попытки же выдержать последовательно "симфонические формы" привели — мы увидим — к краху 4-й "симфонии". По существу же все свелось к тому, что "симфонии" написаны ритмической прозой (например, 1-я "симфония" вся выдержана, грубо говоря, в дактило-спондеическом ритме), разбиты на короткие му-

[1] О музыке на первом месте,
О музыке всегда и снова
. . . . . .
Все прочее — литература! *(фр.)*. *Пер. В. Брюсова.*

[2] "Ничего, кроме музыки" *(фр.)*.

зыкальные фразки, иногда повторяющиеся, иногда "контрапунктирующие" друг друга. А "литература" — осталась литературой.

1-я "симфония" — "северная", "героическая" — написана в 1900 году (напечатана же в 1903 году, после 2-й "симфонии"). Это еще вполне юношеское произведение, со многими пересекающимися влияниями, например влияниями Метерлинка и Ибсена: от первого — все эти лебеди, каналы, лотосы, камыши, которыми заполнена последняя часть "симфонии", от второго — главная тема: "ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... веди их к вершинам" (I, 7). Много внешних влияний старого "декадентства", с его любовью к "rien que la musique"; много аляповатостей и безвкусиц. "Месяц — бледный меланхолик", "любовь — вздох бирюзовых ветерков", "счастье — легкое, как сон волны", "холодная бездна забвения" — все это надо простить молодому поэту, хотя и позднее он не раз нет-нет да и "ляпнет" дешевой декадентщиной, вроде "молчаливый силуэт овеян тайной", "пропасть оскалилась тишиной" или "мостовая оскалилась железным смехом лопат"... Но если мы пройдем мимо этих частностей и вспомним, что первая "симфония" была действительно первым крупным произведением юноши-поэта, то не откажем ему и в большом даровании, и еще больше — в признании за ним немалых "надежд", которые он должен был осуществить. Он их и осуществил.

Содержание? — не в нем дело, автор хотел дать rien que la musique, но все же есть и "содержание". На поляне далеких северных лесов стоит "одинокая мраморная башня". (К слову: говоря о "символизме", не хотелось бы пользоваться голыми "аллегориями", но невольно думаешь при этом об одинокой башне "я", стоящей в пустыне декадентства.) На одинокой мраморной башне живут много лет слабодушные король и королева, убежавшие из своей страны, от народа своего, детей сумрака. И растет на мраморной башне, в холоде одиночества, прекрасная королевна. "Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве".

4. И показалось молодой королевне, что она — одинокая.

5. Одинокая.

. . . . . .

3. Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: "безвременье"...

И знает королевна, что скорее надо пережить безвременье, что нет спасения в ее одиночестве... Все это — чувства самого поэта, мы это знаем; но, конечно, не "декадентство" имел в виду Андрей Белый: замыслы его были космические, эсхатологические. Недаром довольно безвкусно сама Вечность "прижималась к щеке королевны своим бледномировым лицом"... И сама она говорит о себе как о "жене, облеченной в солнце": "пурпур утренней зари загорится скоро над миром; будут дни, и ты увидишь меня в этом пурпуре"... И уже где-то вблизи бродит Христос, как блуждающий огонек... Но темные чары деются вкруг королевны; чарам этим подпадает и рыцарь ее, верный рыцарь Прекрасной Дамы: он чист душой, но во власти черной силы, и сам Сатана — "пасмурный католик" — готов им овладеть. Тема "симфонии" — борьба светлого и темного начала; наступил час — и "королевна спустилась с вершины башни, исполняя небесное приказание. Она шла побеждать мрак". Она победила и, побеждая, умерла. Умирает и рыцарь ее. И в светлом царстве они, "белые дети", радостно ждут наступления утра последнего дня... Так эсхатологическими чаяниями началось творчество Андрея Белого; суждено было ему, свершив круг, к ним и возвратиться... Кстати отметить: даже псевдоним он выбрал себе "эсхатологический", — известно апокалипсическое значение белого цвета. И в своей второй "симфонии" Андрей Белый несколько нескромно сам подчеркивал:

3. Его конь белый. Сам он белый: на нем золотой венец. Вышел он, чтоб победить...

5. Это наш Иван-Царевич. Наш белый знаменосец...

7. Там взрастет белое дитя, чтоб воссиять на солнечном восходе.

Но это только к слову; вернемся к первой "симфонии" Андрея Белого. Трудно не поддаться очарованию этой юношески слабой и юношески смелой вещи; многое в ней бледно, наивно, многое, наоборот, слишком кричаще и слишком "перемысленно"; но в общем "симфония" эта действительно оставляет суровое, "северное", "героическое" впечатление. Вторая часть, рисующая черные силы, и третья, посвященная борьбе "мрака со светом", — во многих местах заставляют верить читателя, а в этом — цель художника. И четвертая часть — в ней

действие происходит в каком-то своеобразном метерлинковском Чистилище — полна тихой радостью бездумного покоя и ожидания. Кто так начинал свой литературный путь, от того многого можно было ожидать в будущем.

Как, однако, смотрел сам автор на "содержание" своей "симфонии"? Была ли для него эта сказка — только сказкой? Или, заставляя читателя верить, как художник, сам он верил иной верою в "детей своей фантазии"? Это — не праздный вопрос, ибо ответ на него дает все позднейшее творчество Андрея Белого. "Самая сказка, — говорит он, — есть символическое отображение трансцендентного мира" ("Кризис сознания и Генрик Ибсен", 1910). Еще характернее в этом отношении статья "Магия слов" (1909): в ней Андрей Белый подчеркивает, что слово есть творчество, единственная реальность среди мира отвлеченных понятий и сущностей. Мифическое творчество, в эпоху юности народов бывшее всеобщим и предшествовавшее творчеству эстетическому, теперь, наоборот, следует за ним в творчестве немногих мистически настроенных людей ("символистов"). И когда такой человек говорит, например, "месяц белорогий", то хотя он и не утверждает существования мифического животного, белый рог которого в виде месяца видит на небе, но все же признает некоторую мифическую реальность, "символом" которой является образ "месяц белорогий". И как раз по поводу этого выражения Андрей Белый говорит: "В глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения я не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мной созданный"... Так говорил А. Белый в 1909—1910 годах, так чувствовал он и десятью годами ранее, когда писал свои первые "симфонии". Для читателя великан Риза, играющий тучами, кентавр Буцентавр, королевна и рыцарь — убедительны, как художественные образы; для автора они реальны, как "символы" трансцендентного мира. Андрей Белый глубоко верит в иную, высшую реальность и великана Ризы, и королевны, и всех образов, созданных его поэтическим творчеством. Это надо всегда иметь в виду, изучая творчество Андрея Белого, одного из немногих искренних "символистов" своего времени. Впрочем, о символизме речь еще впереди; вернемся к "симфониям".

2-я "симфония" — "драматическая" (1901 года, напечатана в 1902 году) — неожиданно переносит нас от северных богатырей, от рыцарей мрака и светлой королевны — в Москву, к исходу XIX века, в наши дни. А раз "наши дни", то и все свойства (по А. Белому) нашего времени: тоска, скука, ужас жизни, бессмыслица окружающего, все то, чем болел Андрей Белый в своем "космическом" одиночестве.

3. По разным направлениям тащились конки, а в небесах сиял свод серо-синий, свод страшный и скучный, с солнцем-глазом посреди...

5. И там... иаверху... кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: "сви-нар-ня".

"Без-вре-менье" — шептал кто-то в "1-й симфонии", "сви-нар-ня" — повторяет кто-то во 2-й; но если человеческий мир есть "свинарня", то не обречен ли он животной гибели? И кажется уже испуганному автору, что гибнет мир, гибнет Европа. По крайней мере, у него погребают Европу "страшные могильщики", имена которых не названы, но которые легко разгадать: это Лев Толстой — "толстокожий Емельян Однодум", Ибсен — "норвежский лев", Ницше — "черная, голодная пантера, доконавшая Европу", Метерлинк — "бельгийский затворник", Гюисманс — "в костюме нетопыря и с волшебной кадильницей в руках", Оскар Уайльд — "певец лжи", Сар Пеладан или Сен-Поль-Ру-Великолепный — "парижский маг", Ломброзо и Макс Нордау — "курчавый пудель, тявкающий на вырождение", Джон Рескин — "заваривший сладкую кашицу современности", и, наконец, последний — папа римский, "неуместная пародия на христианского сверхчеловека, кому имя сверхбессилие"... Все они — "великие могильщики" и "великие мерзавцы" (!), ибо — учителя мерзости; каждый из них украшает корону умершей Европы своей "ложной драгоценностью"... И выходит тогда из Северного, Немецкого моря апокалипсический зверь с семью головами и десятью рогами, и все учителя мерзости восклицают: "Кто подобен зверю сему?"

"Великие мерзавцы" — довольно пестрая и странная, как видим, компания; но весь этот курьезный и не слишком разборчивый перечень противоположных имен показывает, что не в области искусства, философии и науки спасение человечества от "безвременья" и "свинарни": спасти могут только эсхатологические чаяния, победить зверя может только Христос-Грядущий. Но

и у Христа-Грядущего много ложных слуг, и задача 2-й "симфонии" — выявление их, насмешка над ними, насмешка над "крайностями мистицизма" ("Предисловие" к "симфонии"). Тут и "Мережкович", он же, по-видимому, и "Дрожжиковский", тут и "циничный мистик из города Санкт-Петербурга" — В. Розанов, он же, по-видимому, и "Шиповников", и многие другие, скрытые под псевдонимами, ложные слуги Христа. Но больше всего высмеивается компания московских мистиков, ожидавшая с часу на час светопреставления и даже сделавшая попытку инсценировать его. "Золотобородый аскет", Сергей Мусатов, считается учителем и главою их; а они — целой сетью покрыли Москву: "в каждом квартале жило по мистику; это было известно квартальному"...

4. Один из них был специалист по апокалипсису. Он отправился на север Франции наводить справки о возможности появления грядущего зверя.

5. Другой изучал мистическую дымку, сгустившуюся над миром.

6. Третий ехал летом на кумыс; он старался поставить вопрос о воскресении мертвых на практическую почву...

И поиски зверя увенчались успехом: специалист по апокалипсису нашел семейство грядущего зверя, который еще не вышел из пеленок: "это был пока хорошенький мальчик, голубоглазый, обитающий на севере Франции"... Найдена и "жена, облеченная в солнце", коей предстоит родить младенца мужеска пола, младенцу же сему надлежит пасти народы жезлом железным: "жена" эта — синеглазая "сказка", жена толстого и добродушного московского купца. И сын у нее уже растет, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями; ему-то в будущем и придется пасти народы. Все готово для апокалипсического действа, остается лишь открыть на это глаза людям. Но тут-то тяжелый удар падает на голову московских мистиков: им сообщают из Северной Франции, "что з в е р я постигло желудочное расстройство, и он отдал Богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения"... И другой удар, горший первого: младенец мужеска пола, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями, оказывается девочкой, которую "жена, облеченная в солнце" и ее муж, московский купец, одевают мальчиком... Все проваливается, и московские мистики посрамлены.

Над кем смеялся в этой своей сатире Андрей Белый? "Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!" Это был смех над самим собой. Интереснейшая частность: весною 1900 года, слушая чтение "Повести об антихристе" Владимира Соловьева, Андрей Белый обратился к автору ее с вопросом, сознательно ли подчеркивает он свои слова о "тревоге, подобно дымке опоясавшей мир"? Вл. Соловьев ответил: "Да, да, это так"... И позднее, в 1905 году, Андрей Белый с восторгом вспоминал "пророчество" Вл. Соловьева, считая, что оно исполнилось: "впоследствии слова о д ы м к е подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана (остров Мартиника, 1903 год), и черная пыль, подобно сети, распространилась по всей земле" ("Апокалипсис в русской поэзии", 1905; ср. "Владимир Соловьев", 1907).

Пусть все это детски наивно, пусть даже смешно — но ведь не для Андрея Белого! А между тем — вспомните — в своей "симфонии" он потешается над людьми, которые изучали "мистическую дымку", сгустившуюся над миром, и это было только через год-два после разговора с Вл. Соловьевым и года за три до статьи об "Апокалипсисе в русской поэзии". В чем же дело? Андрей Белый смеялся не над идеями "московских мистиков", а над действиями их: они поторопились, не так взялись за дело, в этом грех их и ошибка; идеи же их, их веру Андрей Белый разделял. И носитель этой эсхатологической веры — Владимир Соловьев; его-то и выводит в своей 2-й "симфонии" Андрей Белый как предтечу и пророка великого изменения. Вставая из гроба, он бродит ночью по крышам московских домов и то "трубит в рожок", то "выкрикивает" свои стихотворения, усмиряя этим страхи и изгоняя ужасы... Он добродушно хохочет над мистическими измышлениями Сергея Мусатова и, пересиливая свой "священный хохот", утешается тем, что "первый блин всегда бывает комом"... Да, первый; но второй? Что второй блин не будет комом — в это верил Андрей Белый и сам ждал "исполнения сроков"; и сам он, годом-двумя позднее, с трепетом ждал Христа-Грядущего в одну осеннюю ночь. Не дождался, но ждал: об этом говорит нам его прекрасное последнее стихотворение 1903 года:

На сердце безумное — что-то...
И в теле — холодная дрожь.
Весь день не стихает работа, —
Подвозят пшеницу и рожь,

Телеги влекут, громыхая,
С полей многоверстных овес...
Недавно мне тайно сказали,
Что скоро вернется Христос.

Когда я молился, тоскуя,
Средь влажных, вечерних лугов —
"Холодною ночью приду я", —
Поднялся таинственный зов.

И грудь сожжена нетерпеньем...
И знаю: мечта — не мечта...
И жду с несказанным волненьем,
И жду... появленья... Христа.

Все было в дому зажжено.
В осенних плащах мы сидели...
Друзья отворили окно.
Тревожно в пространства глядели.

Какие-то люди прошли...
Забил колоток в полуночи...
И вот — с фонарями пошли...
Стояли... одни... в полуночи...

Пронизывал холод ночной.
Луна покраснела над степью.
К нам пес, обозленный, цепной
Кидался, гремя своей цепью.

Кровавую ленту зари
Встречал пробудившийся петел...
Бледнели в руках фонари...
Мы звали: никто не ответил...

Одно это стихотворение показывает, что "осмеивание крайностей мистицизма" во 2-й "симфонии" было со стороны молодого автора плохо осознанным ударом по самому себе. Андрей Белый не понимал смешного положения человека, "осмеивающего крайности мистицизма" и в то же время восторженно рассказывающего о ночных прогулках Вл. Соловьева по крышам Москвы и о том, как жизнерадостный покойничек трубил в рожок и выкрикивал свои стихотворения. Пусть это шутка над святым, — ведь самое святое слабый человек часто прикрывает маской смеха; но и вне шутки — со всей серьезностью разделяет Андрей Белый веру "золотобородого аскета". Пусть тот не сумел взяться, но недаром же в конце "симфонии" выводятся "знающие", но пока "пассивные". Они говорят между собой о попытке золотобородого аскета инсценировать апокалипсис и заявляют (то есть устами их автор заявляет): "Это была только первая попытка... Их неудача нас не сокрушит... И разве вы не видите, что б л и з к о... Что уже в и с и т н а д н а м и... Что недолго осталось терпеть... Что нежданное — близится"...

В этих словах — сущность темы 2-й "симфонии". "Осмеивание крайностей мистицизма" — это лишь сведение междупартийно-мистических счетов; сущность же — эсхатологические чаяния, которые так тесно связывают это полудетское и в целом очень слабое произведение Андрея Белого со всем его творчеством, от истоков и до самого конца.

3-я "симфония" "Возврат" (1902 год, напечатана в 1904 году) развивает все те же темы в новых видах, в новых изменениях. Перед нами снова "оккультная" тема, перед нами снова связывание нашей "обыденности" с единой космической нитью. Обыденность наша — сон; еще королевна в 1-й "симфонии" молилась, чтобы миновал сон этой жизни и чтобы мы очнулись от сна. Ибо —

И времена свиваются, как свиток,
И все во сне...

("Голос", 1902)

И магистрант Евгений Хандриков — герой "Возврата" — "в душе своей таил надежду, что кругом в с е с о н, что нет никого". Ибо кругом — "свинарня", "безвременье", и Хандрикову страшно: "ужас и отчаянье кривили его лицо"... Но уйти от безвременья в "одинокое безвременье", в одиночество своей души — еще страшнее: "страшно было ему, страшно было ему в одиночестве". И одиночество этой ледяной пустыни надо преодолеть — и можно преодолеть: стоит лишь вспомнить связь свою с вечно сущим, с космическим. Великий старик, Вечность, во вневременном пространстве и внепространственном времени, на берегу лазурных вод ведет счет своему хозяйству, дает сто миллионов лет жизни созвездию Волопаса, обрекает на пожар созвездие Геркулеса, замораживает Сатурн; и несется вихревой столб, смерч мира, повитый планетными путями-кольцами, совершая свои вечные обороты. И играет на берегу лазурных вод камнями и волнами белокурый ребенок. Судьба его — еще и еще раз воплотится в мир, еще и еще раз повторится, повторяя в своей земной жизни свою жизнь доземную. Его жизнь доземная — первая часть "симфонии", его земная жизнь — вторая ее часть. И когда ребенок лазурных вод стал на земле Хандриковым, ему казалась сном его подлинная, космическая жизнь, в то время как подлинный сон — его земное прозябание. Надо преодолеть сон этой жизни, чтобы вернуться на свою космическую родину; и Хандриков преодо-

левает его — сперва безумием, в "санатории доктора Орлова", потом смертью. Это старая "достоевская" тема: быть может, болезнь (и особенно — душевная) есть лишь необходимое условие восприятия трансцендентного? А что касается этого "трансцендентного", то мы уже знаем веру Андрея Белого в то, что художественное творчество таит в себе символическое отображение потусторонней реальности. И художественно 3-я "симфония" ему очень удалась: это все еще очень несовершенная проба пера молодого таланта, но только большой художник мог заставить нас, как это делает Андрей Белый, больше поверить "сну" Хандрикова (первая часть "симфонии"), чем его нелепой и жалкой земной жизни. Но все-таки: безумие и смерть — неужели нет иного выхода из ледяной пустыни? И неужели "санатория доктора Орлова" — единственный путь религиозного ведения? Ответ явно недостаточен, более того — оскорбителен, и снова в 4-й "симфонии" Андрей Белый возвращается от космического к эсхатологическому.

4-я "симфония", "Кубок метелей", писалась долго — с 1903 по 1907 год — и является последней из этого круга произведений Андрея Белого. Но если часто (это и Вл. Соловьев во 2-й "симфонии" expressis verbis[1] подтвердил) первый блин бывает комом, то здесь случилось решительно наоборот: комом вышел последний блин. Автор слишком перемудрил, — он пожелал написать действительно "симфонию", с сонатной разработкой тем, с двойным контрапунктом, с богатой "инструментовкой" слова. В предисловии он сам указывает, что "симфония" вся построена на "структурных вычислениях", и приводит для примера схематическую формулу, по которой построена одна из глав "симфонии". Многие из тем он проводит десятки раз, давая после ясной "экспозиции темы" целый ряд разнообразнейших ее вариаций. Приведу пример: если сперва некий Адам Петрович (главный "герой") спрашивает в сердце своем, приникая к распятию: "кто может Тебя снять со креста? — и Распятый: ну, конечно, никто!", то вот первая вариация: "в окне вздохнули: кто может заснежить все? Вьюга сказала: ну, конечно, я!" Вскоре Адам Петрович снова спрашивает себя: "кто может мне запретить думать только о ней? Кто-то невидимый шепнул ему: ну конечно, никто!" А тем временем мистический анархист Жеоржий Нулков крутит в гостиных мистические крутни и смеется в лукавый ус: "кто может сказать упоенней меня? Кто может как мед снять в баночку все дерзновения и сварить из них мистический суп? — Над ним подшутила метель: ну, конечно, никто!" А несколькими главками ниже "золотоволосый анархист" (говоря о нем, Андрей Белый явно метит в Вячеслава Иванова) "кричал, наступая на всех: кто запретит мне все перепутать? Нулков взвыл: ну, конечно, никто!" И уже в самом конце "симфонии" тема эта снова проходит дважды, дважды меняясь. Сперва взывает метель: "кто убежит от меня? Нет, никто"... И наконец — "лающий пес, кровавой пастью оскаленный... иногда вилял хвостом: кто накормит меня? Нет, никто"...

Я проследил здесь далеко не за всем развитием одной второстепенной темы, но ведь таких — десятки! И все они расположены в "симфонии" на основании "структурных вычислений" автора, они пересекаются, повторяются, усложняются, сопровождаются затейливой "словесной инструментовкой". Построенная таким образом, вся четвертая "симфония" являет взору читателя вид хитроумнейшего словесного кружева, разбираясь в котором совершенно забываешь о "содержании" (rien que la musique!). И вдруг с удивлением вспоминаешь, что есть и содержание: Адам Петрович любит жену инженера, она его — взаимно, на пути их стоит черная сила, полковник Светозаров; дуэль Адама Петровича с инженером, смерть; инженерша, выявляя христианскую любовь, становится хлыстовствующей монахиней, и за ней приходит из "гробной лазури" Адам Петрович... В таком опошленном изложении трудно узнать новое прохождение перед нами всех тем 1-й "симфонии". А между тем перед нами все те же темы, все те же лица, только в новом воплощении: тут снова перед нами и "пасмурный католик" (Светозаров), и королевна (Адам Петрович!), и ее окованный темными силами рыцарь (инженерша!), — все те же, все то же... И уже в самом конце "симфонии" — а конец, как и всюду у Андрея Белого, конечно, эсхатологический — инженерша в "гробной лазури" оказывается "женой, облеченной в солнце", а Светозаров (как ему и по фамилии полагается) — Люцифером, драконом, которому "жена" сокрушает главу. Но и вся эта эсхатология,

[1] Решительно, категорически *(лат.)*.

и вся "задача фабулы", о которой говорит в предисловии сам автор, тонет в "технике письма". Заканчивая эту свою 4-ю "симфонию", Андрей Белый написал небольшую статейку о романе А. Ремизова "Пруд"; слабую сторону романа А. Белый находил в том, что большой роман расшит "бисерными узорами малого формата", тончайшими переживаниями души и тончайшими описаниями природы. "Прочтешь пять страниц — утомлен; читать дальше — ничего не поймешь. Отложишь чтение — забудешь первые пять страниц..." Тонкими акварельными красками написана картина в сорок квадратных саженей. Так говорил Андрей Белый о "Пруде", но забыл "оборотиться на себя", на "Кубок метелей", а к нему это приложимо от слова и до слова.

Вся 4-я "симфония" — вещь насквозь "надуманная"; в ней аналитик убил художника: ему хотелось осознать тот "конструктивный механизм формы", которой были написаны предыдущие три его "симфонии". Аналитик — осознал, но художник — недоумевает: "на симфонию свою я смотрел во время работы лишь как на структурную задачу, и я до сих пор не знаю, имеет ли она право на существование"... А так как и мистические переживания, невоплотимые в образы, не возведены путем искусства к связи с образами произведения (все это — авторские самопризнания, в "Предисловии" к 4-й "симфонии"), то автор и еще раз недоумевает: "есть ли предлагаемая симфония — художественное произведение?" И в этих "недоумениях" — приговор художника над произведением, невольное сознание ошибочности пути. Ибо, идя по твердому пути, хотя бы и никем не признанному, художник не "недоумевает", а сознает свою высшую правду.

4-я "симфония" была последней: дальше по этому пути не было дороги, ибо вся 4-я "симфония" в целом — несомненное поражение, провал художника, образец того, как не должен творить художник. Перегроможденность формы при тончайшем письме отдельных частей "симфонии" (первая часть — метель, вторая — золото, третья — ветер, четвертая — небо), делают из этого произведения замечательный литературный факт, но в то же время подписывают ему смертный приговор, как произведению художественному. Содержание же "Кубка метелей" снова вводит нас в круг эсхатологических чаяний, как единого исхода из ледяной пустыни, из снежных метелей.

III

Четыре "симфонии" и по форме, и по содержанию составляют законченный круг в творчестве Андрея Белого. Форма их, по замыслу, попытка крайнего импрессионизма, крайнего индивидуализма, крайнего "декадентства"; содержание их — попытка "символизма" (под которым понимаются мистическое мировосприятие и творчество), борьба с сущностью "декадентства", с ледяной пустыней бессмыслия и космического одиночества. И казалось бы — выход найден. Из пустыни изведет не безумие, не гнозис, находящийся на излечении в санатории (тема 3-й "симфонии"), не "священная любовь" хлыстовского радения (тема 4-й "симфонии"), но единственно — Христос-Грядущий... Недаром эсхатологические чаяния проникают собою всю ткань всех четырех "симфоний" Андрея Белого, этих замечательных юношеских его опытов художественного творчества. Эти же чаяния проявились еще нагляднее в юношеской его мистерии "Пришедший" (1898—1903), очень "молодом" произведении, в котором много грома и шума — кометы, вихри, ливни, град, — есть и Христос-Пришедший, но нет только подлинного дыхания мистического чувства.

Но, конечно, наиболее ярко должны были отразиться чаяния Андрея Белого в его поэзии, в том поэтическом дневнике, который представляют собою его стихотворения. Уже самое первое из них говорит о чаянии Христа-Грядущего, и только в этом чаянии — спасение поэта, изведение из темницы души его:

Из-за дальних вершин
Показался Жених озаренный.
И стоял он один,
Высоко над землей вознесенный.

Извещали не раз
О приходе владыки земного.
И в предутренний час
Запылали пророчества снова.

И лишь света поток
Над горами вознесся сквозь тучи,
Он стоял, как пророк,
В багрянице — свободный, могучий.

Вот — идет... И венец
Отражает зари свет пущовый.
Се — венчанный телец:
Основатель и бог жизни новой.

("Видение", 1900)

Так открывается собрание стихотворений Андрея Белого; мы увидим, каким стихотворением оно заключается, замыкая круг развития поэта.

Этим начинается ряд стихотворений 1900—1904 годов, гласящих об эсхатологических чаяниях, о "мистерии". Второе "Видение" (1900) снова говорит о пришествии Христа: "Вот близится время... Вот придет днем воскресным с утренними облаками"... И с трепетом ждут Его пришествия — "Чающие" (1901): "они надели розы красные, с атласно-белым стали знаменем. Их молнии осеняли пламенем"... И чающие должны чутко ждать, ибо наступают "Священные дни" (1901), когда "ужасная тайна в душе шевелится", когда деревья сада "грозно шумят о Пришествии Новом, простерши свои суховатые руки"... И в горы уходит поэт — "один, один... средь гор... ищу Тебя" ("Один", 1902); и в тихий сельский храм ветерок доносит желанную весть:

Ветерочек пронес
Золотой перелив;
В безысходности нив
Пронеслось, пронеслось:
"Показался Христос!"

("Весть", 1903)

И когда Он показался, распались цепи гроба, в котором чувствовал себя поэт; ибо тлел в гробу он, безвинная жертва времени: "бесплодны жалобы... Безвинны жертвы... Столетия проходят сном унылым... Столетия не восстаю я, мертвый"... И вдруг —

Гроб распахнулся, завизжала скоба...
Мне улыбался, грустно онемелый,
Старинный друг, склонившийся у гроба...
. . . . . .
Перекрестясь, отправились мы оба
На праздник мирового воскресенья.
Там — восставали мертвые из гроба,
Здесь — слышалось таинственное пенье.
Оделись дали радостью багряной.
Сверкали дали сладостной парчою.
Иисус Христос безвременной свечою
Стоял один в своей одежде льняной.

("Старинный друг", 1903)

Вот — путь и избавление, изведение из темницы, спасение от стеклянной пустыни декадентского и космического одиночества, от всяческого "бессмыслия". И поскольку Андрей Белый осознает себя "символистом", мистиком, растет его ненависть к "декадентству", от пут которого он освобождается. "Вчерашний индивидуализм современного искусства жалко выродился, — говорит Андрей Белый в одной из статей 1906 года ("Место анархических теорий"). — Мы выстрадали себе право на осторожность и недоверие (к попыткам преодоления индивидуализма): ведь мы одни из первых индивидуалистов стали сознавать узость индивидуализма..." Здесь, как и везде у Андрея Белого, пишется "индивидуализм", а читается "декадентство". И к этому заживо разлагающемуся декадентству он беспощаден; для него позднейший декадент — это только "бледно-юный трупик, с небрежным, бритым лицом, трупик, припахивающий разложением" ("Литератор прежде и теперь", 1906); и как "пророк бессилия" осуждается типичнейший из декадентов — Пшибышевский (1908). Наоборот, всякое преодоление декадентства влечет его к себе; и, когда это преодоление связано с эсхатологической верой, он готов стать учеником этих учителей и пророков Второго Пришествия. Еще так недавно Андрей Белый делал иронические выпады против "Мережковича" (2-я "симфония"), а теперь, в 1902—1903 годах, он, хотя и на короткое время, становится учеником и союзником Мерсжковского.

Мы знаем, что как раз в это время Мережковский убежденно проповедовал о близком светопреставлении; мы знаем, что своим путем Андрей Белый давно уже пришел к этой вере. В журнале "Новый путь" 1903 года появилось письмо к Мережковскому "студента-естественника"; студент заявлял, что он, что они — слышат трубные гласы, пророчествующие о светопреставлении. "Мы ждем! мы готовимся!" — восклицал "студент-естественник", и это был не кто иной, как Андрей Белый. Исследование Мережковского "Толстой и Достоевский", в котором прозвучала вера в близкий конец мира, "было для меня, — вспоминал позднее Андрей Белый, — призывом февральской вьюги предвесенней, поющей о дне восстания из мертвых"... ("Мережковский", 1906). Но тут же лежало и начало отчаяния Андрея Белого, начало его сомнения в истине своей эсхатологической веры: живую веру убил Мережковский мертвыми словами. Это о себе, конечно, говорит Андрей Белый: "если вы критик, поэт и мистик, Мережковский заставит поверить вас, что наступил конец мира... и потом закончит схоластической схемой: "везде раздвоение: это сила Христа борется с силой Антихриста". И тут скроется от всех — по всей пирамиде своих

книг пройдет на вершину своей башни, усядется в облаках с подзорной трубой"... ("Мережковский", 1907). "И быть может, — думает Андрей Белый, — Мережковский давно уже замерз на вершине своей башни все того же крайнего индивидуализма, которого он не мог растопить ни своей "религиозной общественностью", ни, ранее, своей эсхатологической верой". И даже веру Андрея Белого он заморозил словами, "вялыми диалектическими упражнениями". Около 1904 года Андрей Белый испытывает тяжелый душевный переворот: его оставляет вера в близость Христа-Грядущего, в грядущее вместе с Ним спасение; вчера еще Андрей Белый ждал Христа, а сегодня он уже не ждет никого, кроме лже-Христа... Вчера еще он слышал вечный зов земли: "Объявись — зацелую тебя!" ("Вечный зов", 1903), а сегодня он пишет непосредственно следующее за "Вечным зовом" стихотворение "Не тот", характерное уже по заглавию.

Мглой задернут восток.
Дальний крик пролетающих галок...
Это — он... И венок
Он плетет из фиалок.

На лице его тени легли...
Его голос так звонок.
Поклонился ему до земли.
Стал он гладить меня, как ребенок.

Он, как новый Христос,
Просиявший учитель веселья,
В лепестках белых роз,
С чашей странного зелья,

И любя, и грустя,
Показался из дали,
Как святое дитя;
Он — в закатно-янтарной печали.

Но когда он, принявший венец, сел на трон, то "голос бури мировой проговорил глухо, сердито, и тени грозные легли"... И вот — "от стран далекого востока мы все увидели вдали седобородого пророка... И царь испуганный... — корону сняв, во тьму бежал"... И багряница его — в лохмотьях, сам царь — запуган и жалок, и на его "лице снеговом — голубые безумные очи"... Это — "не тот", не Мессия, которого так ждала душа Андрея Белого; это лишь — "сон сумасшедшего" (так раньше называлось это стихотворение).

Начинается целый ряд стихотворений, посвященных развенчиванию лже-Мессии и горькому осмеиванию былых своих чаяний и упований. Дерзкая мечта недавнего былого о "нашем Иване-Царевиче, нашем б е л о м знаменосце" находит язвительный ответ в стихотворении "Жертва вечерняя" (1903):

Стоял я дураком
В венце своем огнистом,
В хитоне золотом,
Скрепленном аметистом.

Стоял один, как столп,
В пустынях удаленных,
И ждал народных толп
Коленопреклоненных.

Я долго, тщетно ждал,
В мечту свою влюбленный...
На западе сиял
Смарагд бледно-зеленый;

И — палевый привет
Потухшей чайной розы...
На мой зажженный свет
Пришли степные козы.

"Будь проклят, Вельзевул,
Лукавый соблазнитель!
Не ты ли мне шепнул,
Что новый я Спаситель?"

Как сорванная цепь
Жемчужин — льются слезы...
Помчались быстро в степь
Испуганные козы.

Так печально закончились былые мечты и упования. И в следующем же стихотворении "Мания" (1903) перед нами снова безумный, возомнивший себя Христом, безумный, с исступленным видом, сам сознающий "безумий напор". "Ну что ж? На закате холодного дня целуйте мои онемевшие руки; ведите меня на крестные муки"... И опять следующее стихотворение "Лжепророк" говорит нам все о том же, все о том же: о тяжелом крушении недавней жаркой веры.

Проповедуя скорый конец,
Я предстал, словно новый Христос,
Возложивши терновый венец,
Разукрашенный пламенем роз.

Запрудив вкруг меня тротуар,
Удивленно внимали речам,
Громыхали пролетки; и — там
Угасал золотистый пожар;

Повисающим бурым столбом
Задымил остывающий зной...
Хохотали они надо мной,
Над безумно-смешным лже-Христом.

Ярко-газовым залит лучом.
Я поник, зарыдав, как дитя;
Потащили в смирительный дом,
Погоняя пинками, меня...

И вот лже-Мессия уже — за решеткой ("Дурак", 1903), и слышит он прежний вечный зов земли: "объявись — зацелую тебя"; но он уже бессилен, уже побежден, не победив... "Утихает дурак; тихо падает на пол из рук сумасшедший колпак"... Если теперь в стихотворении Андрея Белого появляется Христос, то это уже лже-Мессия, и конец его — за решеткой сумасшедшего дома; и сам поэт первый произносит тяжелое слово "безумный"...

Он, потупясь, сидел
С робким взором ребенка.
Кто-то пел.
Звонко.

Вдруг
Он сказал, преисполненный муки,
Побеждая испуг,
Взявши лампу в дрожащие руки:

"Се дарует вам свет
Искупитель...
Я не болен: нет, нет!
Я — Спаситель".

Так сказав, наклонил
Он свой лик многодумный...
Я в тоске возопил:
"Он — безумный".

("Безумец", 1904)

И Мессия кончает — в сумасшедшем доме. "Да, ты здесь! да, ты болен!" — как бы не верит еще сам себе поэт. А мессианству своему верит только один он, безумец, возомнивший себя пророком. Последнее из этого круга стихотворений, пока заканчивающее собою весь "мессианский цикл", показывает уже нам былого пророка — в больнице:

Рой отблесков... Утро... Опять я свободен
и волен.
Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре —
Кресты колоколен. Я болен?.. О нет —
я не болен.
Воздетые руки — горе, на одре, в серебре...
Там — в пурпуре зори... Там бури... И —
в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я — глядите: воскрес.
Мой гроб уплывает туда — в золотые лазури...
Поймали, свалили: на лоб положили компресс.

("Утро", 1907)

Это чудесное, мастерское стихотворение — последняя точка над былыми мессианскими чаяниями; компресс на лоб — вот чем кончились былые пламенные ожидания Мессии. И отныне на долгое время главная ненависть обманутого ложными пророчествами поэта — лжепророк, Пер Гюнт, в какие бы перья он ни рядился. Лжепророк, отважно бросающийся в бездну эсхатологии, оставляет теперь Андрея Белого недоверчивым. "Только каменные козлы, — говорит ядовито он, — на рога бросаются в бездну..." Теперь его душа среди тех, которые уже "пропылали мистикой апокалипсиса" и которые теперь "улыбаются детским экстазам прошлого, отошедшим вдаль" (таковы, по его мнению, герои Ибсена). "Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широковещательных апокалипсических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики" ("Ибсен и Достоевский", 1905). Благородное одиночество! вы видите: с чем поэт был, с тем и остался. А "кабацкая мистика" — это былые эсхатологические чаяния! И если иногда еще прорываются былые чаяния и упования, ожидания "конца Всемирной истории" ("Апокалипсис в русской поэзии", 1905), то это лишь последние зарницы, вызванные грозою 1905 года. В общем же холодно смотрит (или хочет смотреть) поэт на былое свое горение; освобождается он от власти пророков и лжепророков. Он говорит о религиозно-эстетической критике Мережковского: "Мы в нее уверовали. Много ждали от нее. Думали мы — загорится пожар небывалый... Мы ждали новых времен. Новые времена не принесли новостей... Мы преклонились пред будущим. Но теперь, когда будущее запоздало... мы призываем с пути безумий к холодной ясности искусства, к гистологии науки, к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания. Мы опять в горах. На перевале к лучшему будущему нас встречают туманы. Мы опять одни" ("Отцы и дети русского символизма", 1905). Все это — характернейшие признания и о своем прошлом, о попытке спастись от ледяной пустыни путем безумия, и о своем настоящем — вновь одиноком и вновь нуждающемся в исходе.

Но каков бы ни был этот исход — старые пути отвергнуты. "Теперь мы трезво и строго смотрим на шумиху слов о религиозном возрождении мира". Теперь с ядовитой иронией вспоминает Андрей Белый о том, как "кто-то выскакивал на общественную трибуну заявлять о приближении

конца мира", и о том "мистериальном наркозе", которому сам он был столь подвержен ("Искусство и мистерия", 1906). Теперь он борется со всяким "пергюнтством", иногда подпадая на время под его влияние: к этой болезни Андрей Белый всегда был очень восприимчив. Одно время, в 1904—1905 годах, он поддается влиянию Вяч. Иванова, начинает говорить о вихревом круговороте пронизанных друг другом переживаний, слитых музыкою в дионисическое пламя и ведущих к обрядам кругового действа, мечтает о хороводах и тихих плясках и считает "замечательно глубоким" мнение, что "орхестра — необходимое условие мистерии — есть средоточие форм всенародного голосования" ("Маска", 1904; "Апокалипсис в русской поэзии", 1905). Но этот мираж скоро рассеялся, и Андрей Белый не щадит ударов по новому "лжепророку". Слова о "мистерии соборного творчества" напоминают ему теперь мистерию мюнхенцев вокруг пивной кружки и свидетельствуют, по его мнению, об оскудении литературы. А Россия и без того покрыта "орхестрами" — хороводами, но не радует в ней поэта "соборное творчество нецензурных слов"... И ядовито представляет он себе Государственную думу в виде "орхестры", с хорегом Вяч. Ивановым ("Литератор прежде и теперь", 1906); "Мюнхен", 1906; "Театр и современная драма", 1907; "Настоящее и будущее русской литературы", 1907). Наконец, в 4-й "симфонии" довольно сердито расправляется Андрей Белый с "золотоволосым мистиком", который "прыгал в небо, но полетел вниз и красиво врал"... А с "Жеоржием Нулковым", мистическим анархистом, в этой 4-й "симфонии" даже не в меру жестоко поступлено.

Так расправлялся Андрей Белый со всеми миражами, которые стояли на его пути. Но путь эсхатологический, мессианский путь, был теперь оборван. И в отчаянии взывал поэт: "Мы пойдем, мы не можем топтаться на месте; но... куда пойдем мы, куда?" Куда он пошел — мы увидим; остаться на месте он не мог:

Всю-то жизнь вперед иду покорно я.
Обернуться, вспять идти — нельзя...

("Жизнь", 1906)

Андрей Белый — "вечно ищущий", в этом была его человеческая и творческая сила. Не перестал искать он и теперь, оборвавшись на своем "пути безумий", на своем эсхатологическом пути.

IV

Христос-Грядущий обратился в лжепророка, мистическая проповедь начала 900-х годов — в "кабацкую мистику" и "мистическое хулиганство". Спасение от ледяной пустыни — во Втором Пришествии, коего сроки не сегодня-завтра: с этим Андрей Белый покончил, это он горько осмеял, — осмеял еще заблаговременно, во 2-й "симфонии", а позднее — в ряде стихотворений 1903-1904 годов. Кончилось все — лже-Мессией; кончилось все — сумасшедшим домом. И не в том беда, что сидит он в сумасшедшем доме: там может сидеть и подлинный "пророк"; беда в том, что сидит там лжепророк. И так как он лжепророк, то снова остается поэт в своей стеклянной пустыне; снова мы слышим от него слова об одиночестве и о холоде в горах. Надо искать новый путь спасения, "обернуться, вспять идти — нельзя"... И спасения надо искать теперь не только от одиночества, но и от лжепророчества.

Непосредственно за стихотворением "Безумец" (1904; оно отчасти приведено выше) — начало нового круга тем и переживаний Андрея Белого; начинаются они стихотворением "Изгнанник" (1904). Путь и спасение — в земле, в "золотистых хлебных пажитях", в человеке, истину земли нашедшем; спасение от лжепророчества — и, быть может, для самого же лжепророка — бежать в поля, приникнуть к земле, к земле своего народа, к самому народу. Так начинается полоса "народничества" Андрея Белого, его "тяги к земле".

Я покидаю вас, изгнанник, —
Моей свободы вы не свяжете.
Бегу — согбенный, бледный странник —
Меж золотистых хлебных пажитей...
Меня коснись ты, цветик нежный,
Кропи, кропи росой хрустальною.
Я отдохну душой мятежной.
Моей душой многострадальною.

А за "Изгнанником" следуют "Арестанты" (1904), много бурь перенесшие в жизни; теперь они вырвались на волю — "все забудем: отдохнем здесь, в волнах седой ковыли". За арестантами — "Странники" (1904), которые "былое развеяли — убежали в пустынное поле... и, вздохнув, о страданьи забыли"... И сам поэт — вырвался на волю: "здравствуй, желанная воля, свободная воля, победная, даль осиянная — холодная, бледная"... ("На вольном просторе"; ср. "Шоссе", 1904). "Я изранен в неравном бою, — говорит о себе поэт. — ...Я в поля

ухожу..." ("Отдых", 1905). И целый круг стихов так и озаглавлен: "В полях" (1907); в полях находит отдых и спасение даже былой лжепророк:

Средь каменьев меня затерзали,
Затерзали пророка полей.
Я на кость — полевые скрижали —
Проливаю цветочный елей.

Облечен в лошадиную кожу,
Песью челюсть воздев на чело,
Ликованьем окрестность встревожу, —
Как прошло: все прошло — отошло.

Разразитесь, призывные трубы,
Над раздольем осенних полей!
В хмурый сумрак оскалены зубы
Величавой короны моей.

Поле — дом мой. Песок — мое ложе.
Полог — дым росянистых полян.
Загорбатится с палкой прохожий —
Приседаю покорно в бурьян.

Ныне, странники, с вами я: скоро ж
Дымным дымом от вас пронесусь —
Я — просторов рыдающих сторож,
Исходивший великую Русь.

("Полевой пророк", 1907)

Теперь на вольной воле — все забыто: "душа, от скверны, душа, остынь! И смерти зерна покорно из сердца вынь" ("Пустыня", 1907). Настоящее — не страшно, "не страшна ни тоска, ни печаль мне", страшна лишь память о былых путях безумия: "юность моя золотая! годы, разбитые втуне!" ("В полях", "Город", 1907). Но все-таки страшен по-прежнему прежний враг, от которого и в полях нет спасения; ибо и в полях "крайний индивидуалист" — один: спасся от лжепророчества, но не спасся от одиночества. В былые дни он все отдал — городу; "все отдал, и вот я один"... "Один. Многолетняя служба мне душу сдавила ярмом... Ужели я в жалобах слезных ненужный свой век провлачу?.." ("На рельсах", "На улице", 1904).

И еще до "полей" (и после них) душу поэта охватывает отчаянье: нет для него путей жизни, нет исхода из ледяной пустыни ("Отчаянье", "Дома", "Меланхолия", 1904; "Пир", 1905).

Край пустынен и нем.
Нерассветная твердь.
О, зачем
Не берет меня смерть!

("Прохождение", 1906)

"Земля" — не спасла, ибо не так спасаются "землею"; "земля" не спасла, и там, где поэт надеялся найти путь жизни, там, "в полях", теперь для него "мирового хаоса забормотало колесо" ("Паук", 1905—1908; слова, впоследствии вычеркнутые поэтом). Его "стезя" — не там; и хотя "там ветер дохнет — в полях поет — туда зовет", но поэту нет спасения и на этой единой стезе:

Да, верю я: иной стези
(Да, верю я) —
Не встретишь ты: пройди, сразу,
Сразу меня!
Мне жить? Мне быть? Но быть — зачем?
Рази же, смерть,
В тот час, как серп — медяный шлем —
Разрежет твердь.

("Стезя", 1907)

Земля не спасла. Но — "просторов рыдающих сторож, исходивший великую Русь" — народ русский? Не в нем ли спасение? В 1905 году былой "студент-естественник", проспавший годы пробуждения России и ждавший только трубных апокалипсических гласов, открыл, наконец, глаза и что-то увидел. Январские события 1905 года он пережил в Петербурге и, наконец, почувствовал, что "что-то доселе спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась под ногами"; и он воскликнул: "Верю в Россию! Она — будет. Мы — будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия — большой луг, зеленый, зацветающий цветами..." ("Луг зеленый", 1905).

И он попробовал подойти к России, к народу, найти в нем путь своего спасения. Он подошел к нему внешне — полюбил, содрогнулся, испугался, отчаялся; но одно время он весь был под его обаянием. Это время "некрасовских мотивов" в его поэзии, совпадающее с временем расцвета его поэтического творчества. Вообще с 1903 года Андрей Белый, как поэт, шел вперед семиверстными шагами. Его "бытовые" стихотворения — "Поповна", "Бурьян" (1905), "Телеграфист", "Каторжник" (1906) — замечательны не только новыми темами, но и богатством "инструментовки", и богатством ритмических вариаций, и отточенностью образов. Навсегда врезывается в память его бродяга, который "в родную деревню, пространствами стертый, бредет"... Или: "протопорщился избенок криворотый строй"... Этого — не придумаешь, это может увидеть только художник. Такие строки, как знаменитое

"кругом крутые кручи", или "сметает смехом смерть", или такие строфы, как при описании "родины" (1908)—

...стаи несытых смертей
Над откосами косами косят,
Над откосами косят людей, —

такие строки и строфы унизывают собою стихотворения Андрея Белого, переливаются ассонансами, аллитерациями, богатой "инструментовкой" букв, слогов и слов. Его великолепный круг "пьяных песен", его жуткие "похоронные" ("Веселье на Руси", "Осинка", "Горе", 1906; "Песенка камаринская", 1907; "Отпевание", "У гроба", "Вынос", 1906) — никогда не забудет, кто хоть раз их прочел. И быть может, прекраснейшее, богатейшее из всех этих стихотворений — "Друзьям" (1907), которое когда-нибудь будет напечатано во всех хрестоматиях:

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел.
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

Не смейтесь над мертвым поэтом,
Снесите ему венок.
На кресте и зимой, и летом
Мой фарфоровый бьется венок.

Цветы на нем побиты.
Образок полинял.
Тяжелые плиты!
Жду, чтоб их кто-нибудь снял.

Любил только звон колокольный
И закат.
Отчего мне так больно, больно!
Я не виноват.

Пожалуйте, придите;
Навстречу венком метнусь.
О, любите меня, полюбите —
Я, быть может, не умер, быть может, проснусь —

Вернусь...

Эта минута личного отчаянья почти совпала с новым отчаяньем поэта — отчаяньем в России, в русском народе. Поэт подошел к "Глухой России" (так озаглавлен круг его стихов 1908 года), но не нашел в ней пути спасения. "Мать-Россия! Тебе мои песни, о немая, суровая мать!" — восклицал поэт "Из окна вагона" (1908); но разве можно видеть Россию "из окна вагона" или из окон "Станции" (1908), где "в огнях буфета мужчина средних лет над жареной котлетой колышет зполет..." Но стоит поэту только отойти от прямых рельсовых путей в глубь страны, где "плещут облаком косматым по полям седым избы, роем суковатым извергая дым", как сразу — "сердце — оторопь объемлет, очи — темень ест" ("Деревня", 1908). Деревня испугала поэта. "Здесь встречают дни за днями, ничего не ждут. Дни — за днями... Год — за годом... Вновь за годом — год... Недород — за недородом..." И души народной за этой темнотой поэт не увидал. Он внешне подошел к народу, внешне описал его любовь ("Свидание", "Любовь", 1908), ревность ("Ревность", 1908), преступление ("Предчувствие" и "Убийство", 1908), разгул ("Купец", "В городке", 1908). "Трынды, трынды, балалайка, трыкалка моя!" — это очень мило, но неужели же только здесь — народная душа? Андрей Белый пытался подойти, полюбить, но "не дошел", испугался и отшатнулся; в этом отношении особенно характерен ряд его великолепных "пьяных" стихотворений. Просвета не видит он ни с какой стороны; вся русская жизнь для него — "только ругань непристойная, кабацкая: кабаки огнем моргают ночкой долгою над Сибирью, да над Доном, да над Волгою"... И сверху донизу вся Россия — в пьяном чаду, убивающем всякий росток живой. Вот замечательное "Веселье на Руси" (1906):

Как несли за флягой флягу —
Пили огненную влагу.
Д'накачался
Я.
Д'наплясался
Я.

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх!
Людям — грех.
Эх!
Курам — смех.

По дороге ноги-ноженьки туды-сюды пошли.
По дороженьке вали-вали-вали —

Да притоптывай!

Что там думать, что там ждать?
Дунуть — плюнуть: наплевать!..

Гомилетика!
Каноника!

Раздувай-дувай-дувай
Моя гармоника!

Дьякон пляшет
— Дьякон, дьякон —
Рясой машет
— Дьякон, дьякон —
Что такое
— Дьякон, дьякон —
Смерть?

— "Что такое?
То и это:
Носом — в лужу,
Пяткой — в твердь"...
. . . . . .
Раскидалась в ветре — пляшет —
Полевая жердь:

Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.

Бирюзовою полною
Нежит твердь.

Над страной моей родною
Встала — Смерть.

И на этот раз, казалось бы, — смерть безысходная: где еще искать спасения? Глухое отчаянье сдавливает душу поэта: "просторов простертая рать, в пространствах таятся пространства; Россия, куда мне бежать от голода, мора и пьянства?" ("Русь", 1908). И вот на этой простертой рати просторов — "стаи несытых смертей над откосами косами косят, над откосами косят людей..." Надо вспомнить и то, когда говорились эти слова. Это были годы послереволюционного "черного террора", годы сотен виселиц, годы развала так называемой "интеллигенции", годы отчаяния не одного Андрея Белого, но многих и многих, более сильных, чем он, людей. Какое же бессилие должен был почувствовать он, былой "декадент", бесконечно далекий от всякой "общественности", подходивший к народу как "крайний индивидуалист", не увидевший в народной душе ни пути, ни просвета? Что увидел он в ней, как мистик, — об этом мы еще узнаем из его романа "Серебряный голубь"; а пока — беспросветное "Отчаянье", мрачное и глубокое:

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространства падн и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой
В косматый свинец облаков, —

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом, —

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, —

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея, —
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

(1908)

От былых безумных чаяний — к не менее безумному отчаянию. Таков был путь Андрея Белого. От былого "Золота в лазури" (заглавие первого сборника его юношеских стихотворений) — к "Пеплу" и "Урне" (сборники стихов 1904—1909 годов), в которых поэт собрал пепел сожженного былого, пепел своей души: вот его поэтический путь. "Еще золото в лазури далеко от меня — в будущем", — говорит теперь поэт; но как выйти на этот светлый путь — он сам теперь не знает. Изменили все пути, — и как раз к этому же времени, к 1908—1909 годам, изменил и еще один путь, путь философской критической м ы с л и.

V

"Мы призываем с пути безумий — к серьезной, как музыка Баха, строгости теории познания", — возглашал Андрей Белый в 1905 году. "Мысль" — новый путь спасения, противоположный первому, эсхатологическому пути. Это проявилось в ряде теоретических статей Андрея Белого; в них он выступает как критик, философ, теоретик "символизма", строитель экспериментальной эстетики, но все те же искания лежат и за этой его работой.

Во время "пути безумий" — Кант был для Андрея Белого синонимом всего безжизненного, мертвого: "в соседней комнате... — был ужас отсутствия и небытия; там лежала на столе "К р и т и к а ч и с т о г о р а з у м а" (2-я "симфония", 1901). Но когда "путь безумий" привел к лже-

пророчеству, Кант стал для поэта противовесом "безумной" мистике; с 1904 года начинается внимательное изучение поэтом философии, в частности теории познания, не перешедшее, однако, порога добросовестного дилетантства. Как бы то ни было — теории познания не миновать: в ней одной, думает теперь поэт, спасение от "хулиганствующей мистики", от "словесного пьянства" расплодившихся декадентов, символистов, мистиков. И он приглашает всех этих господ на выучку "в Марбург, к Когену, Наторпу, или во Фрейбург (к Риккерту), потому что мы хотим честных доказательств, а не Парок бабьего лепетанья" ("Теория или старая баба?", 1907). И он, поскольку может, погружается в "мысль", стараясь найти в ней жизненный путь, решающую "теорию".

Появляется целый ряд его статей на темы философии и теории познания: "О научной догматике", "О границах психологии" (1904), "О целесообразности" (1905). Во всех них много отдельных интересных мыслей, особенно из области теории искусства, но, повторяю, дальше добросовестного дилетанства автор в них не пошел. Вот одна из сравнительно позднейших статей Андрея Белого — "Проблема культуры" (1909); вся статейка в десять страниц переполнена вместо доказательств — ссылками: самый ученический прием. "Вундт говорит... проф. Троицкий говорит... Риккерт говорит... Геффдинг говорит... Ренувье говорит... по Канту... по Ницше... по Бергсону.. прав Гете... прав Дж. Ст. Милль... Спенсер определяет... Виндельбанд указывает"... — вся статья пересыпана этими ссылками, и все-таки автор обнаруживает в ней мало знакомства с историей вопроса о "прогрессе", главной темой статьи.

Вообще попытка Андрея Белого сойти с "пути безумия" на строгий путь критической мысли не могла не закончиться полной неудачей. Ему казалось, что острым мечом мысли (слово Баратынского) можно разъять жизнь — и снова соединить ее, вдохнуть в нее душу живую силою стройной философской системы; ему казалось, что если теория познания есть острый меч разъединяющий, то дальнейшая метафизика есть мертвая и живая вода, вновь соединяющая и воскрешающая. Но он скоро убедился, что если разъять мысль на ее основные начала еще и можно, — для этого существует теория познания Канта и его школы, — то никто не в силах после этого вновь соединить разъятое: гносеология убивает метафизику. Андрей Белый почувствовал, что для него "логизм" убивает жизнь. И, памятуя об опасностях былого "пути безумий", беспомощно бьется поэт в сети специальных философских вопросов, то восхваляя "психологизм" Липпса, то выдавая его с головой строгому "логизму" Гуссерля. Вот, например, статьи "Магия слов" (1909) и "Кризис сознания и Генрик Ибсен" (1910). В первой из них поэт готов признать, что гносеология зависит от ряда психологических предпосылок, во второй — берет назад это признание; сердце манит его к первому, ум склоняет ко второму. И он падает духом, тщетно пытаясь отстоять "цельность жизни" (см. характернейшую статью "Искусство", 1908); он готов отдаться гносеологическому пессимизму, готов вернуться на прежний "путь безумий". "Всякое познание, — говорит он, — есть фейерверк слов, которыми я наполняю пустоту, меня окружающую... Никто никого не убедит. Никто никому ничего не докажет; всякий спор есть борьба слов, есть магия" ("Магия слов", 1909). Сердце побеждает ум: поэт восстает против строгого и сурового "логизма" во имя былого "пути безумий", во имя мистических восприятий; "дуализм между сознанием и чувством" решается, конечно, в пользу последнего. "Чувство обязывает нас быть мистиками", — говорит поэт, ибо только "в этих несказуемых чувствах открывается перед нами мир трансцендентной действительности, полной демонов, душ и божеств"; а между тем сознание убивает эту мистику чувства, сводя ее к главе из психофизиологии. Против этого восстает поэт; для него "всякое переживание действительности... — запредельно познанию, неразложимо, непостижимо... мистично" ("Кризис сознания и Генрик Ибсен", 1910). Так расчищает себе поэт дорогу для выхода на прежний "путь безумий", к которому он еще должен вернуться...

Долой Канта! Ибо теперь для поэта Кант — "гениальный мертвец", ибо его философия, его теория познания — лишь метафизика, лишенная содержания, ибо кантианские нормы познания — "просто набор слов"...

Оставьте! В этом фолианте
Мы все утонем без следа!
Не говорите мне о Канте!!
Что Кант?.. Вот... есть... Сковорода...

("Мефистофель", 1908)

В этом полушуточном, робком повороте гораздо больше решимости и серьезности, чем хочет представить Андрей Белый; переход от Канта к мистику Сковороде намечает поворот Андрея Белого на старое направление, на новые тропы. И недаром впоследствии герой романа "Петербург", потерпевший крушение на Канте, находит спасение в древней восточной мистике и — в изучении философии Сковороды. Это — еще придет; теперь же — "Мефистофель" нашептывает поэту дерзкие речи о "гениальном мертвеце" философии...

О, пусть тревожно разум бродит
И замирает сердце — пусть,
Когда в очах моих восходит
Философическая грусть.

Сажусь за стол... И полдень жуткий,
И пожелтевший фолиант
Заложен бледной незабудкой.
И корешок, и надпись: Кант.

Заткет узорной паутиной
Цветную бабочку паук —
Там, где над взвеянной гардиной
Обвис сиренью спелый сук.

Свет лучезарен. Воздух сладок.
Роняя профиль в яркий день.
Ты по стене из темных складок
Переползаешь, злая тень.

С угла свисает профиль строгий
Неотразимою судьбой.
Недвижно высечены ноги
На тонком кружеве обой.

Неуловимый, вечно зыбкий,
Не мучай, а подай ответ!
Но сардонической улыбки
Не выдал черный силуэт.

("Искуситель", 1908)

Теперь поэт — "цветная бабочка", которую чуть не заткал паук узорной сетью паутины философических схолий; впоследствии, в романе "Петербург", он попытался изобразить гибель души в этой гносеологической паутине. Теперь поэт раздвояется: "взор убегает вдаль весной: лазоревые там высоты... Но — "Критики"" передо мной, их кожаные переплеты... Вдали — иного бытия звездоочитые убранства... Но, вздрогнув, вспоминаю я об иллюзорности пространства"... ("Под окном", 1908). Прежде — и так еще недавно! — поэт звал всех за собою в Марбург; теперь для него "профессор марбургский Коген — творец сухих методологий"... ("Премудрость", 1908):

Уж с год таскается за мной
Повсюду марбургский философ.
Мой ум он топит в мгле ночной
Метафизических вопросов.

На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда... метод.

"Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могилок, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок;

Рассеется она, как дым:
Она не жизнь, а тень суждений"...
И клонится лицом своим
В лиловые кусты сирени.

Пред взором неживым, меня
Охватывает трепет жуткий;
И бьются на венках, звеня,
Фарфоровые незабудки.

Как будто из зеленых трав
Покойники, восстав крестами,
Кресты, как руки, ввысь подъяв,
Моргают желтыми очами...

("Мой друг", 1908)

Так отождествил Андрей Белый кантианство с кладбищенской философией, так отошел он от "гениального мертвеца", Канта; "логизм" он захотел победить жизнью, началом творчества, которое он теперь всюду противопоставляет теоретико-познавательным схемам. В сущности это был далеко еще не окончательный разрыв с кантианством, это был лишь разрыв с "Марбургом" и переход к "Фрейбургу": Андрей Белый начинает восторгаться "изумительными работами" Риккерта, в философии которого его пленило учение о ценности, о познании, как форме творческой деятельности, о творчестве, как принципе познания. Первенство "творчества" над "логизмом", первенство непосредственных переживаний — этому Андрей Белый отводит теперь много места на страницах своих статей. Пусть Кант был гениальный мыслитель, но он не жил, он был только "восьмым книжным шкапом среди семи книжных шкапов своей библиотики"... А между тем "жизнь есть личное творчество", подчеркивает Андрей Белый; и личное творчество — выше искусства, выше науки, выше философии ("Искусство", 1908). Одно время он требовал даже отказа от искусства,

как от пройденного пути; надо, чтобы прошедший через искусство творец не писал драм, а был бы "мистагогом новой жизни", чтобы за пределами искусства родил бы художник творчество религии — "теургию" ("Театр и современная драма", 1907; "Брюсов", 1907). Несколько лет спустя Андрей Белый исполнил это свое еще детское требование ("теургию" он проповедовал еще в 1902 году) и пошел к "творящим религию", но, к счастью, не отказавшись от подлинного творчества, от искусства.

Вопросами искусства, теорией его давно уже занимался Андрей Белый. Первая его статья — очень робкая, ученическая, — была построена целиком на эстетике Шопенгауэра ("Формы искусства", 1902). И позднейшие статьи часто бывали наивны и неудачны; таковы "Будущее искусства" (1907), "Принцип формы в эстетике" (1906) — попытка построить, не без влияния Фехнера, законы формальной эстетики. Но, расставшись с "логизмом", Андрей Белый дал ряд замечательных, особняком стоящих статей, открывающих совершенно новые горизонты в "экспериментальной эстетике". На примере поэзии он показал, что эстетика имеет свой собственный, особый метод исследования, как точная наука о формах искусства, в частности в лирике — о формах сочетания слов. Статьи "Лирика и эксперимент", "Опыт характеристики русского четырехстопного ямба", "Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре" (все — 1909 год) — имеют для будущего здания эстетики значение, которое еще не оценено, но которое трудно переоценить: это — открытие нового метода изучения ритмического строения стиха. Русское стихосложение не метрическое, а ритмическое, бесконечное разнообразие этой ритмики, ввиду присутствия неударяемых (или, по Андрею Белому, "полуударяемых") слогов в метрической стопе, остроумно изучает графическим приемом Андрей Белый. В итоге он приходит к целому ряду прочно установленных выводов о ритмике русских поэтов двух последних веков; и интересно, что эти "объективные" выводы в общем совпадают с той "субъективной" оценкой, которую прилагала к русской поэзии столь ненавистная Андрею Белому "критика" и история литературы. Как бы то ни было, но он ясно доказал, что главная реформа русской поэтической ритмики была произведена Батюшковым и Жуковским, что Пушкин лишь завершил реформу, что наиболее богатым ритмическим поэтом XIX века был Тютчев; целый ряд не менее интересных выводов относится и к современным поэтам. Метод Андрея Белого, конечно, не свободен еще от ряда пробелов (указывалось, например, что при изучении ритмики нельзя обходить вопрос о цезуре), но ведь это только первый камень, и основателем здания русской научной эстетики — "учения о ритмике" — по справедливости будет считаться Андрей Белый.

Но это — слишком специальный вопрос, который не место разбирать здесь подробнее. Возвращаюсь вообще ко взглядам Андрея Белого на искусство. "Символист", он был и одним из самых обстоятельных теоретиков "символизма"; "ценность", "творчество", "Фрейбург" — дали ему возможность более строго обосновать учение о символизме, чем он делал это раньше, в юношеских своих статьях. Интересно проследить последовательное развитие взглядов Андрея Белого на "символизм", начиная с курьезного детского определения, высказанного им в предисловии ко 2-й "симфонии" (1901). Смысл этой "симфонии", говорил там Андрей Белый, троякий: музыкальный, сатирический и идейный. Совмещение в одном отрывке всех трех смыслов и есть "символизм"! Это только курьез; но уже в статье "Символизм, как миропонимание" (1903) совершился переход от курьезного к серьезному: теперь для Андрея Белого символизм есть мистическое искусство, "теургия", идеалом которой является "мистерия". И хотя все это — еще довольно робкие попытки построения теории символизма, хотя и здесь еще автор путем к символизму считает Шопенгауэра, однако уже и здесь всяческому "логизму", с его признанием непознаваемости "нумена", сущности мира, противопоставляется "символизм", сущность эту интуитивно познающий ("Критицизм и символизм", 1904). И такой "символизм" — всегда мистичен, всегда религиозен, ибо отражает собою мистику мирового Символа: мистическое начало человечества есть мировая Душа, отношение к ней Логоса есть мировой Символ, исток земного "символизма" ("Окно в будущее", 1904). И потому "символизм, начинающий ряд новых связей между явлениями", является преодолением декадентства, "субъективной точки зрения индивидуализма", ибо "исходя из понятия об индивидуальном переживании, мы перешли

к символизации этих переживаний" ("О целесообразности", 1905).

Во всем этом много верного — и прежде всего верно основное определение символизма, как цельного мировоззрения, на основе которого строится проникнутое "мистикой" творчество. Эта основа всегда оставалась незыблемой у Андрея Белого. Но в приложении и в развитии своей теории он не раз запутывался в разнообразнейших противоречиях. В статьях о Чехове (1904) он сделал Чехова "реалистическим символистом", исходя из того положения, что в отношении к принципу творчества всякий художник — символист и что неизбежен "символизм всякого творческого воплощения" ("Принцип формы в эстетике", 1906). И долго не мог он выбраться из этого логического ухаба о символизме всякого творчества, о тождестве слов "символизм" и "искусство": "символизм — это и есть искусство. Романтическая, классическая, реалистическая и сама символическая школа — только способ символизации образами переживаемого содержания сознания. И потому-то смешны противоположения реализма символизму"... ("Детская свистулька", 1907). А вскоре символизмом оказывается не только всякое творчество, но и всякое познание ("Теория или старая баба?", 1907), — и тогда символизм окончательно становится той ночью, в которой все кошки серы. Упорно твердя о "символизме реализма" и "реализме символизма", Андрей Белый забывает, что с его же точки зрения символизм есть реальность мистического опыта, а реализм есть символизм в отношении акта творчества, и что знак равенства между этими двумя разнородными явлениями — основная логическая ошибка. И отсюда — нелепейшая путаница в терминологии. Только что Чехов был "реалистическим символистом", только что была речь о "реализме символизма", как вдруг оказывается, что в Чехове скрещиваются *противоположные* течения — символизм и реализм, что есть лишь "точка совпадения реализма и символизма", лежащая в основе всякого творчества; только что символизм был *всем* — и искусством, и познанием, как вдруг оказывается (и очень справедливо), что у нас нет еще "почти ни одного строго символического произведения..." ("Чехов", 1907).

Эта путаница слов не должна нас смущать. Еще долго вертелся Андрей Белый в этом словесном заколдованном кругу, спорил с Вяч. Ивановым об идеализме и реализме символизма, об его "идео-реализме", вводил новые и новые подразделения, говорил о "символизме классическом" и "символизме романтическом" ("Смысл искусства", 1907; "Об итогах развития нового русского искусства", 1907; "Брюсов", 1907—1908, и др.). Но все эти слова не должны закрывать от нас основной истины, лежащей за ними, истины о символизме как мистическом мировосприятии. Для подлинного символиста "смысл искусства — только религиозен", а "религиозный смысл искусства — эзотеричен"; религиозный же смысл искусства есть лишь следствие "религиозного смысла жизни", следствие внутренней связи, выводящей "мистику" из хаоса чувств ("Смысл искусства", 1907; "Кризис сознания и Генрик Ибсен", 1910). Подлинный символист должен быть мистиком не по словам, а по переживаниям; и вот почему так мало у нас символистов, так мало произведений подлинного символизма (по признанию самого же Андрея Белого) и так много всяческого псевдосимволизма. "Быть может, никто из нас не есть истинный символист", — говорил en connaissance des causes[1] Вячеслав Иванов, интереснейший писатель, жестокий враг рационализма, весь пронизанный сущностью рационализма до последних глубин; его "символизм", его "мистицизм" — та маска, которою он скрывает, часто сам от себя, свой подлинный лик. Где маска, где лицо? Разобраться в этом трудно бывает современникам, и редкие подлинные символисты тонут в толпе окружающих носителей личин символизма. Но вот подлинный, явный символист по мировосприятию — Владимир Соловьев; и неудивительно, что он так резко ополчился в середине 90-х годов против первых "русских символистов", в которых было все от декадентства и ничего от символизма. Из этих псевдосимволистов выработались позднее замечательные поэты, вроде Валерия Брюсова, но не они были наследниками Владимира Соловьева. Таким наследником хотел быть и был Андрей Белый, временно отказавшийся от мистики, сошедший "с пути безумий", но неизбежно возвратившийся на него после ряда годов, посвященных тяжелым поискам.

И на этот путь привела Андрея Белого теоретическая мысль; теория символизма, продуманная до конца, заставила его по-

[1] Со знанием дела *(фр.)*.

нять, что если внешним проявлением мистицизма является символизм, то внутренним выявлением символизма является мистика, и путь этот искренний символист должен проделать до конца. Построить теорию символизма может и человек вполне рационалистически настроенный; символист должен оправдать ее жизнью и творчеством: hic Rhodus, hic saltus[1]. Как ответил на это Андрей Белый жизнью — мы увидим; как отвечал он творчеством — мы видели. И новый, последний его ответ в области художественного творчества — "трилогия", три его романа, из которых до сих пор (1915) исполнены два. Эти два романа, особенно второй из них, — высшая точка творческого пути Андрея Белого, богатое оправдание тех надежд, которые подавал молодой поэт.

VI

Роман "Серебряный голубь" (1906—1908) — первая часть задуманной Андреем Белым трилогии "Восток или Запад"; несмотря на ряд промахов и ошибок, несмотря на то что роман этот не может быть и сравниваем по значению и по исполнению со вторым романом трилогии, — он все же крупное завоевание автора, большое произведение русской литературы. По форме — это наследие Гоголя; по содержанию — развитие прежних мучительных вопросов и исканий Андрея Белого.

Если Вл. Соловьев был духовным учителем Андрея Белого, то учителя формы он, ко времени написания романа, пожелал найти в Гоголе. Еще в 1905 году он, восставая против "безвкусицы Достоевского" (которому за это во втором своем романе заплатил усиленную дань), звал "назад к Гоголю"; и в статьях его этого времени начинает преобладать гоголевская стилистика, о слоге Гоголя он готов написать целое исследование — и действительно, впоследствии кое-что вскрывает в нем остроумно и интересно ("Гоголь", 1909). "Серебряный голубь" сразу начинается с "гоголизмов"; рассказ ведет то сам автор, то внезапно надевает он личину Рудого Панька. "Уже два года тому, — ведет рассказ автор, и вдруг прорывает страницу знакомое лицо пасечника: — нет, позвольте: когда горела коноваловская свинарня? Поди, три уж года, как свинарня сгорела..." Но то, что у Гоголя в устах Рудого Панька так естественно и живо, часто выходит у Андрея Белого никчемно, изломанно, надуманно; часто раздражает (это и к "Петербургу" относится) желание автора во что бы то ни стало быть остроумным. К тому же, описывая в этом романе "народ", Андрей Белый употребил для пущего реализма гнетущий по своему безвкусию прием, возвращающий нас к худшим произведениям Николая Успенского и "бытовиков": он пожелал точно "записать" народный говор — и обратил этим многие диалоги романа в нечто ужасное. Ефтат, иетта, убек, аслапажденье, абнакнавенна, натапнасть, нивазможна, с флаккам, слапотнава храштанства, сопсвенной, — это в конце концов становится невыносимо, эта безвкусица режет глаз и ухо. Ведь художественное произведение — не диалектологическая запись говора; и записывал автор — грубо, неумело, преувеличенно. Для "реализма" он делал это или, наоборот, для "символизма", чтобы провести черту между подлинным народом и тем, который составляет секту его "голубей"? И в том, и в другом случае это прием очень наивный и, что еще хуже, очень безвкусный, обидно пачкающий интересный роман аляповатой суздальской мазней. И все-таки, несмотря на подобные ошибки, роман в целом твердо задуман и крепко выполнен; некоторые главы его, некоторые сцены — например, последний день жизни Дарьяльского и его смерть — незабываемо врезываются в память навсегда.

Роман этот Андрей Белый задумал тогда же, когда в стихах его звучали некрасовские звуки, когда, сойдя с "пути безумий", он захотел искать спасения в земле, в России, в народе; но в самом народе, в секте "голубей", поэт Дарьяльский нашел горший путь безумия. Земляной, темный мистицизм "голубей" почуял "своего" в московском студенте, поэте Дарьяльском: "если бы разумели они тонкости пиитических красот, если б прочли они то, что под фиговым укрылось листом, нарисованном на обложке книжицы Дарьяльского, — да: улыбнулись бы, ах какою улыбкой! Сказали бы: он — из наших"... И наоборот, Дарьяльский, весь погруженный в мир Древней Греции, считает "своим" — народ: "мнилось ему, будто в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизнен-

[1]Здесь Родос, здесь прыгай *(лат.)*: самое важное в этом.

но не пережитая старинная старина — Древняя Греция..." Здесь — бессознательное возрождение элевзинских таинств, путь жизни новой; и во имя этой тайны поэт бросает салонный и эстетствующий мистицизм и припадает к мистицизму народному, темному, земляному. Здесь нет салонной болтовни, а есть "оккультное делание": накатывает "дух", и рождается "пресветлый юноша-дитя"; и не эстетика здесь, а заскорузлые в навозе пальцы рябой Матрены, хлыстовской Богородицы, ради которой бросает Дарьяльский свою невесту, светлую Катю. Столяр Кудеяров, глава "голубей", пользуясь Матреной, запутывает Дарьяльского паутиной нутряной, черной, безумной мистики; с этого нового "пути безумий" надо скорее бежать или погибнуть на нем. Дарьяльский пытается бежать слишком поздно, когда он уже весь запутан в паутине, — и "голуби" убивают его. Но куда же убежать ему, если бы даже он и мог? С "безумного" Востока на рационалистический Запад?

"Голуби" — это Восток, это темная, нутряная, не нашедшая еще пути сила, — "ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна Востока прет на Русь из этих радением истонченных тел". И Дарьяльскому шепчут: "Проснитесь, вернитесь обратно — на Запад... Вы — человек Запада; ну, чего это пялите на себя рубашку? Вернитесь обратно..." Запад — это сила разума, сила знания; а всеобщее мировое воскресение — в соединении восточного и западного полюсов. "В тот день, когда к России привьется Запад — всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька — Жар-Птица". А пока — безумный Восток столь же неприемлем, как и слишком разумный Запад...

Но уже теперь намечается соединительный путь; в романе он выражен в эпизодическом лице культурного полунемца Шмидта (Запад!), прилагающего разум и знания к оккультизму (Восток!). Он хочет спасти Дарьяльского, он открывает ему "ослепительный путь тайного знания", и Дарьяльский "было уже чуть не уехал с ним за границу — к н и м, к б р а т ь я м, издали влияющим на судьбу", но темный Восток побеждает в душе Дарьяльского. Так или иначе, но впервые тут "теософский путь" намечается как путь спасения; от чего отказался Дарьяльский, проделал вскоре сам Андрей Белый. Пусть учеником лысого Шмидта является пока один только смешной Чухолка, "студент-химик, занимавшийся оккультизмом, бесповоротно расстроившим бедные его нервы"; пройдет несколько лет — и сам Андрей Белый поедет за границу, на выучку к Шмидту — к доктору Штейнеру... А пока — Дарьяльский гибнет в тине безумной, нутряной восточной мистики, в петле, в яме, точно так же, как герой второго романа, Николай Аполлонович Аблеухов, скоро погибнет в тине духовного нигилизма — восточного или западного?

"Петербург" — второй роман (1911—1913), вторая часть трилогии, и в нем Андрей Белый достиг пока вершины своего творческого пути. В нем как бы "сводка" всего того, чем до сих пор жило прошлое творчество поэта, и для тех, кто не знаком с этим прошлым, многое в романе только загадка, только непонятная тарабарщина. А между тем роман, казалось бы, очень несложен; это роман, казалось бы, на двойную тему: о революции и провокации... Действие — в Петербурге, в 1905 году; Николай Аполлонович, студент, сын важного "сенатора" Аполлона Аполлоновича Аблеухова (в котором многое внешне взято от Победоносцева), опрометчиво связал себя обещанием перед некоей "партией". Знаменитый "неуловимый" террорист Дудкин дает ему на хранение "сардинницу ужасного содержания" — бомбу с часовым механизмом, а провокатор Липпанченко, видное лицо и в "охранке", и в партии, тайная пружина всех событий, от имени партии анонимно требует, чтобы Николай Аполлонович подложил эту бомбу своему отцу. Узнав об этом, догадавшись о провокации, больной, сходящий с ума Дудкин убивает Липпанченко. Но бомба — уже заведена Николаем Аполлоновичем... и случайно унесена в другие комнаты ничего не знающим, но что-то смутно подозревающим отцом. Сын в ужасе всюду ищет бомбу, хочет бросить ее в Неву... но бомба взрывается ночью в пустом кабинете, убивая духовно и отца, — он думает, что сын хотел его убить, и сына, — он не может разуверить в этом отца. Вот сухой "скелет", фабула романа; но разве дело в этом "скелете"?

Изображена революция, но, конечно, — "быта" революции здесь вовсе нет, а если и есть, то неверный, шаржированный (вроде описания митинга), совершенно невероятный. Террорист Дудкин идет к главарю боевой организации, Липпанченко,

и гордится тем, что он, Дудкин, потомственный дворянин, а Липпанченко какникак — разночинец... Одна эта совершенно невероятная "психология" показывает, что бытовой правды революции в романе Андрея Белого искать не приходится. И автор к этому более чем равнодушен; его интересует не "быт", а то, что скрыто под бытом — подоплека, сущность, душа революции. Вот Дудкин — "квинтэссенция революции"; не то важно, что некоторые обстоятельства его биографии списаны с жизни Гершуни ("я удачно бежал: меня вывезли в бочке из-под капусты"), а важно то, что революция для Дудкина — всеобщий нигилизм, "общая жажда смерти", "всеобщий нуль" в итоге. Реальный Дудкин думает, конечно, иначе; но так думает за него Андрей Белый. Вот другой полюс — отец и сын Аблеуховы. Казалось бы, сенатор Аблеухов просто Каренин, доведенный до предела, до шаржа; и в нем действительно многое есть от Каренина. Казалось бы, его любовь к прямым линиям, к "проспектам" — несложная аракчеевщина, за которой не ищите никаких глубин. А сын его весь запутан, аналогично отцу, в прямых линиях "логизма", сухие философские схемы его так родственны прямым аракчеевским схемам его отца. "Николай Аполлонович был кантианец; более того: когенианец", это был "самому себе предоставленный центр, серия из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих все — душу, мысль": так расправляется с самим собой в лице Николая Аполлоновича беспощадный автор. Казалось бы, все это просто и несложно. В действительности же, мы увидим, для автора и отец, и сын — бессознательные носители к о с м и ч е с к о й идеи. Здесь связь Андрея Белого одновременно и с Вл. Соловьевым, с его "панмонголизмом", и еще более с теософским (или "антропософским") учением Рудольфа Штейнера.

Не зная "теософии", нельзя понять ни отдельных мест, ни всего романа в его целом. И то, как Аблеухов, в центре власти своей, был "силой в ньютоновском смысле, а сила в ньютоновском смысле, как, верно, неведомо вам, есть оккультная сила", — и то, как "переживания влачились за ним отлетающим силовым и не видным глазу хвостом", и астральный сон Аполлона Аполлоновича, и "теософское" описание ощущений души после смерти тела, — десятки и сотни таких мест романа представляются читателям невнятной тарабарщиной, а для верующих теософов — так ясны, так понятны! Верить мы не обязаны, знать же это учение интересно по многим причинам. Во всяком случае, не зная его, мы многого не поймем во всем романе Андрея Белого. Ведь и Николай Аполлонович, и революционер Дудкин сделаны волею автора бессознательными учениками теософской доктрины; по крайней мере, их переживания, их ощущения таковы, как будто они тщательно изучили и объемистую "Secret Doctrine"[1] Блаватской, и многотомные печатные и рукописные экзотерические и эзотерические книги и лекции Рудольфа Штейнера. Мыслил Николай Аполлонович по Канту, но налетела буря, и стал он чувствовать по Штейнеру. Только зная это, можно понять замечательный бред Николая Аполлоновича над "сардинницей ужасного содержания" и его многословный рассказ об этом бреде, о своих ощущениях, о "пульсации стихийного тела". Только зная это, можно понять то "космическое" значение, которое скрывается для автора за аракчеевской паутиной сенатора-отца и за кантианской паутиной студента-сына.

Оба они, Аблеуховы, — потомки далекого монгольского предка, Аб-Лай-Ухова, — носители "монгольской" идеи, а идея эта — мировой н и г и л и з м; здесь революция соприкасается с реакцией, бомба — с аракчеевщиной. В этой идее — грядущий на Россию, Россию Христа, "панмонголизм"; и оба они — и отец, и сын (да и революционер Дудкин) бессознательно служат этой идее, верные борцы за нее, верные ее слуги. Лишь в момент бреда, в момент "пульсации стихийного тела" пелена спадает с глаз Николая Аполлоновича, и он понимает, "какого он духа", какой идее служит он, служат оба они — он, революционер, и его отец, столп реакционных сил. В бреду своем Николай Аполлонович видит пришедшего к нему "преподобного монгола", "преподобного туранца": точно монгольский предок пришел требовать от него отчета. И Николай Аполлонович сразу вспомнил, что сам-то он — старинный туранец, что он уже "воплощался многое множество раз; воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской империи, чтоб исполнить одну стародавнюю, заповедную цель: расшатать все ус-

[1] "Тайное учение" *(англ.)*.

тои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем". Николай Аполлонович сразу понял, что "кантианство" его — и есть порученное ему дело, расшатывание мертвым "логизмом" мировых устоев; его тетрадки с записями по метафизике "сложились перед ним в одно громадное дело — дело всей жизни, уподобились сумме дел Аполлона Аполлоновича. Дело жизни его оказалось не просто жизненным делом: сплошное, громадное монгольское дело засквозило в записках под всеми этими пунктами и всеми параграфами: до рожденья ему врученная и великая миссия — миссия разрушителя". И с тетрадками в руках бросается Николай Аполлонович к "преподобному туранцу".

"Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант был туранец).

Параграф второй: ценность, понятая как никто и ничто.

Параграф третий: социальные отношения, построенные на ценности.

Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей.

Заключение: стародавнее монгольское дело..."

Но "преподобный туранец" отвечает ему, что он неверно решает задачу, что не разрушать надо арийский мир, а заморозить его, что это дело жизни выполняет Аполлон Аполлонович — тот самый, на которого поднялась было рука его сына. "Вместо Канта — должен быть Проспект; вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и по комнатам на вековечные времена; вместо нового строя — циркуляция граждан Проспекта, равномерная, прямолинейная; не разрушенье Европы — ее неизменность. Вот какое — монгольское дело". И сам "преподобный туранец" превращается в Аполлона Аполлоновича...

Так ведут свою разрушительную работу отец и сын, реакционер и революционер, оба одинаково — мировые нигилисты; в мировом нигилизме — та космическая идея, которую несут миру они, которую принесет с собою "панмонголизм". Здесь — царство Дракона, царство "пасмурного католика" 1-й "симфонии", царство Антихриста, царство Сатаны; и сам он является в романе в персидском обличье под именем Шишнарфнэ, проводит бредовую ночь с революционером Дудкиным. Все монгольское — от духа тьмы, духа небытия, идущего на Россию. Недаром и революционер-провокатор Липпанченко, этот низший представитель нигилизма, вызывает со стороны Дудкина вопрос: "Вы не монгол?"; недаром и Дудкину в ночных бессонных видениях мерещится "одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазками"; недаром он туманной ночью встречает автомобиль "с желтыми монгольскими рожами" — около Медного всадника... Встреча роковая и неизбежная, ибо в "панмонголизме" — а значит, и в "паннигилизме" — пересекаются судьбы мировые и судьбы России; "восток Ксеркса", восток Шишнарфнэ, должен в роковой мировой борьбе столкнуться с "востоком Христа". Предстоит великая, апокалипсическая борьба: Христа с Шишнарфнэ (впрочем, это еще мелкий бес), Христа с Драконом — там, во всей безмерности космоса, и России с Монголом — здесь на земле. Исход борьбы не предрешен, и вот как о грядущих судьбах наших пророчествует и теософствует Андрей Белый:

"С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит — на́двое разделилась Россия, на́двое разделились и самые судьбы отечества... Раз взлетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей — будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого т р у с а; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родной землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов — в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!.."

Вот последняя борьба Запада с Востоком, или, вернее, укрепленного Западом Востока Христа с Востоком Дракона; и здесь — ось романа Андрея Белого, последняя его сущность, здесь глубокая связь

поэта с учителем его юности, Владимиром Соловьевым, с его последней эсхатологической проповедью...

Панмонголизм! хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины Божией полно.
. . . . . .
О Русь! В предвиденье высоком,
Ты мыслью гордой занята, —
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?..

Не надо быть теософом, не надо быть и мистиком, чтобы верить в это "пророчество" о грядущей борьбе арийского мира с монгольским: весь ход истории делает неизбежной эту борьбу, которую современный мир оставляет в тяжелое наследство будущему[1]. Но для мистика борьба эта тесно связывается с эсхатологией — таково вновь построение романа Андрея Белого. И если в романе его перед нами туманом проходит в персидском обличье потомок "Ксеркса", торжествующий Шишнарфнэ, то и Христос не один раз проходит печальной тенью по страницам романа; в разных видах проходит "кто-то печальный и длинный", с бородой, "будто связкой спелых колосьев", и "свет струится так грустно от чела его, от его костенеющих пальцев". Является он и революционеру Дудкину, и мысленному отцеубийце Николаю Аполлоновичу. "Все вы отрекаетесь от меня... Все вы меня гоните... Я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете". И побеждает — он, "некто печальный и длинный", побеждает и в душе Николая Аполлоновича, и в душе его отца, и в душе террориста Дудкина, побеждает после того, как страданиями преображается их душа: трагедией души очищены все они, ибо душевные страдания — Христу сопричтение. Это — вторая, внутренняя тема романа.

Но победа "России Христа" — не предрешена, не предрешена победа Медного всадника над "роковым лицом с узкими монгольскими глазками". В тяжелой борьбе исчезнет с лица земли Петербург — столица Аблеуховых, столица революционного и реакционного нигилизма, "праздная мозговая игра"; исчезнет с лица земли, расплывется туманом (тема Достоевского!). Ибо нет Петербурга: "это только кажется, что он существует"; нет и петербургского периода истории — его стряхнет с себя Россия, как отца и сына Аблеуховых. А как же тот, "чьей волей роковой над морем город основался", как же Медный всадник: с к е м он? Куда путь его ведет Россию? В романе он — видное действующее лицо. Это он сидит в кабачке перед лицом запутавшегося и погибающего Николая Аполлоновича, это его "многосотпудовая рука" грозит мировому нигилисту, это он приходит к революционеру Дудкину пробудить его от нигилистического сна, — и "сызнова теперь повторялись судьбы пушкинского Евгения"; это он ведет революционера Дудкина убить гадину нигилизма, Липпанченко; перед ним, перед Медным всадником, падает Дудкин на колени, как перед Христом, с возгласом: "Учитель!" — и слышит гулкий голос: "Здравствуй, сынок!.. Ничего: умри, потерпи". И весь нигилизм свой искупает революционер Дудкин кровью Липпанченки и своим сумасшествием... Но тут же — и насмешка темных сил, "диаволов водевиль": убив предателя ножницами, Дудкин "на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он...; усики его вздернулись кверху". Он был гнусной пародией на того самого Медного всадника, которого назвал он — Учитель. И насмешка эта — не только над ним, но и над самим Медным всадником.

Но кем бы ни был Медный всадник, эманацией Христа или адовым Летучим Голландцем (в романе он — и то и другое), — путь России ведет ее к роковой борьбе с мировым нигилизмом, и когда придет время этой борьбы — тогда "исполнятся сроки". Когда-то Андрей Белый на юношеском "пути безумий" ждал, что сроки исполнятся не сегодня завтра, что сам он с друзьями, как евангельские мудрые девы, с фонарями в нощи встретят Жениха; теперь он терпелив, он ждет ответа, но он верит, что "и не может быть никаких ответов пока; ответ будет после — через час, через год, через пять, а пожалуй, и более — через сто, через тысячу лет; но ответ — будет!" И ответ этот — все на тот же призыв, который звучал с первых страниц книг Андрея Белого, которым он заканчивает и одну из глав этого своего романа: "все о том, об одном: о втором Христовом пришествии... Ей, гряди, Господи Иисусе!"

[1] В статье "Испытание огнем" (1915) я говорю об этом подробно.

Так вернулся в конце пути к своей исходной точке Андрей Белый; таков этот его замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе; в нем достиг автор вершины своего творческого пути. Роман этот пока не всякому доступен — не только по теме, но и по выполнению. Написан он, в соответствии с темой, массивно, грузно, громоздко, "вавилонно"; меньше влияния Гоголя, больше влияния Достоевского. Совершенно "достоевская" — сцена в трактире, где Николая Аполлоновича пытает некий чиновник охранки, точно Раскольникова Порфирий Порфирьевич; еще больше от Достоевского — в кошмарной беседе Дудкина с Шишнарфнэ, где в некоторых местах даже отдельные фразы взяты из кошмара Ивана Федоровича, его ночной беседы с Чертом. И все-таки в целом у Андрея Белого все в романе — с в о е, переработанное, кровное. Описания лиц, характеров, положений ведутся не прямым путем, не по "прямой линии" (классический пример — Пушкин, "Капитанская дочка"); нет, точно спиралью ведет автор свои ходы, подходы, переходы вокруг лица или положения; грузно, громоздко, но вот в центре спирали оказывается в конце концов именно то, что хотелось автору: незабываемое лицо, незабываемое положение. И автор, заканчивая "спираль", заканчивая обрисовку лица, например, Аблеухова, имеет право бросить читателю: "будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете: и его отныне ты не забудешь вовек!" И действительно, не забудешь вовек целый ряд лиц, целый ряд картин, иногда лишь эпизодических; таковы, например, сумасшествие и неудавшееся самоубийство некоего поручика Лихутина, ночные скитания по осенним улицам Петербурга Аполлона Аполлоновича, последний день жизни и смерть Липпанченко. Одни эти сцены могут показать, в какого большого художника вырос Андрей Белый в этом своем романе.

Но вместе с намеренной внешней громоздкостью построения всюду, во всем романе, тонкая чеканная работа выполнения, шлифовки слова, "инструментовки" его; в этом сказался поэт, автор четырех "симфоний" и изысканий по ритмике. Когда-нибудь весь этот роман будет изучаться со стороны стилистики, ритмики, "инструментовки"; здесь можно привести только несколько примеров. Иногда мелочь: описание торжественного приема в некотором важном учреждении, где все "лак, лоск, блеск и трепет"; на этих словах "инструментовано" все начало третьей главы романа. Канцелярия, с ее скрипом перьев, свист ветра в пустынных российских пространствах — "инструментованы" каждая по-своему, и прием, незамысловатый прием, использованный художником, несомненно производит желаемое им впечатление; свистящие и шипящие звуки, точно сухой песок, пересыпаются по страницам. "Разсвисталась над пустырем холодная свистопляска; посвистом молодецким, разбойным она гуляла в пространствах самарских, тамбовских, саратовских, в буераках, в песчаниках, в чертополохах, в полыни, с крыш срывая солому, срывая высоковерхие скирды..." И так — целыми страницами, "инструментуя" на гласных, на согласных; пусть это очень искусственно — не в этом дело, лишь бы достигало цели. А насколько это достигает цели — можно судить хотя бы по замечательной сцене появления Медного всадника в бессонном бреду Дудкина: простой "инструментовкой" (три страницы!) на полнозвучное *а* и *р (л)* — достигается впечатление мощности, массивности шага Медного Гостя, дробящего ударами гранит... Бессознательные приемы творчества прошлого (впрочем, много сознательного было уже у Державина!) становятся с течением времени осознанными; в этом — завоевание техники, неизбежный путь развития всякого искусства.

Здесь надо остановиться — и вернуться к внутренней сущности романа, ко всему творчеству Андрея Белого. Повторю еще раз: в романе этом, высшем и замечательнейшем своем произведении, Андрей Белый, после многих духовных скитаний и странствий, снова вернулся на прежний, первый свой путь. Верный своим вечным мистическим устремлениям, он снова ищет спасения от ледяной пустыни на прежнем, первом пути преодоления земной действительности. Но есть и новое на этом пути, и новое это — истина т е о с о ф и и: в ней теперь спасение. Долго ли "истиной" этой удовлетворится Андрей Белый — вопрос будущего. Пока будем довольны и тем, что "истина" эта не погубила Андрея Белого, как художника, не помешала ему создать "Петербург" — крупнейшее произведение современной русской литературы.

VII

Путь Андрея Белого был предопределен: и разочарование в научной философии, и изыскания по теории символизма неизбежно должны были привести его к новой попытке найти спасение на пройденном до конца мистическом пути. Теософия — это учение задело крылом не одного Андрея Белого, но и некоторых других представителей современной русской литературы, и будущему историку литературы, несомненно, придется производить раскопки в многотомной "теософии" нашего времени; без этого непонятны будут ни Андрей Белый, ни Вячеслав Иванов, ни многочисленные "Жеоржии Нулковы" символизма и псевдосимволизма. Психолог и историк найдут немало интересного при изучении этой своеобразной секты нашего времени; историку литературы нельзя будет ее миновать.

Теософия была знакома Андрею Белому с самого начала его писательского пути. Во 2-й "симфонии" мы находим ряд ядовитейших насмешек над этим учением и его представителями, разными "теософами с рыжими усами", приехавшими из Лондона... Теософы сидят друг против друга и "спускаются в теософскую глубину": они говорят о том, что "нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются. Пурпурный цвет ноуменален, а красный феноменален... Если красный цвет синоним Бога-Отца, красный и белый — синоним Христа, Бога-Сына, то белый — синоним чего?.." Так говорят они, а автор сердито комментирует: "один восторженно махал пальцем перед носом другого; другой верил первому... Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому"... Так писал Андрей Белый в 1901 году. Но 2-я "симфония", мы знаем, была во всех отношениях жестоким ударом автора по самому себе; оправдалось это и в отношении теософии. Не прошло после "симфонии" и двух лет, как Андрей Белый написал статью "Священные цвета" (1903), в которой опустился до самого дна призрачных теософских глубин: "теософская двойственность красного цвета", "теософское открытие призрачности красного цвета" — этим переполнена статья. С особенным восторгом относится Андрей Белый к открытию Мережковского, что черт — серого цвета: "этим определением Мережковский заложил прочный фундамент для теософии цветов, имеющей будущее"...

Все это — еще полудетское, наивное, беспомощное, и от этих теософских откровений Андрей Белый отошел, сойдя с "пути безумий". В 1906 году, в статье о Гиппиус, Андрей Белый с осуждением относится к "теософскому" рассказу ее "Suor Maria"[1], склонен видеть в нем "весьма опасный уклон к сар-пеладанству"; он верит, что Слово истины "открыто или всем, или никому"... Это — явно враждебно теософической эзотерии. Но уже в 1907—1908 годах Андрей Белый снова вернулся к ней в романе "Серебряный голубь": мы видели, что Слово истины знает там только один, — теософ и оккультист Шмидт. Он предупреждает Дарьяльского об опасности "оккультного делания" вне высшего руководительства и предлагает ему ехать за границу к теософским пророкам, "к ним, к братьям, издали влияющим на судьбу". Годом позднее, в статье о Гоголе (1909), Андрей Белый видит ошибку мистического крушения последних лет жизни Гоголя в том, что Гоголь "вступил на такие пути, куда нельзя вступать без определенного, оккультно разработанного пути, без опытного руководителя". Гоголю надо было найти "посвященного в тайны, чтобы тот спас его... тогда понял бы он, что, быть может, найдутся и люди, которые могут исправить страшный вывих души его". Здесь везде читается — "Гоголь", но подразумевается — "Андрей Белый": все это он сам о себе говорит. Так вошел, после душевного перелома, на теософский путь Андрей Белый. Это было в 1909 году.

К этому году относится интересная его статья — "Эмблематика смысла", в которой делается попытка перехода из Фрейбурга в Мюнхен, от Риккерта к Штейнеру. Впрочем, хотя статья эта и примечания к ней пестрят именами Блаватской, Анни Безант и многих других именитых теософов, к самой теософии Андрей Белый относится еще только как к "дисциплине, долженствующей существовать", но не оформленной: "современная теософия интересна лишь постольку, поскольку она воскрешает интерес к забытым в древности ценным миросозерцаниям". Годом-двумя позднее он стал видеть в новом пути уже полное слово истины.

Пока же в свете нового учения новую опору получает для него теория символизма: в обосновании ее — главная задача

[1] "Сестра Мария" *(итал.)*.

статьи "Эмблематика смысла". Он теперь яснее, чем когда-либо, видит, что в подавляющем большинстве случаев так называемый "символизм" модернистов "ничем по существу не отличается от приемов вечного искусства", что только "в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма"; для того же, чтобы "символизм" перестал быть "так называемым символизмом", псевдосимволизмом, он должен быть "новым религиозно-философским учением", "системой мистического и эстетического опыта". И я не сомневаюсь, что эстетический опыт Андрей Белый не отделяет от мистического, что, например, "пульсация стихийного тела", описанная им в своем романе, была для него не только эстетическим описанием, но и мистическим переживанием. Иначе говоря, это значит, что Андрей Белый — подлинный символист, один из немногих символистов, необманный ученик Владимира Соловьева. Разница лишь в том, что учитель был беспощадным врагом теософии во имя философии, во имя подлинной мистики, беспощадным врагом эзотерии Блаватской; ученик же попытался перебросить мост от философии к теософии и из ученика Владимира Соловьева стал учеником ученика Блаватской, — Рудольфа Штейнера...

В системах философии теперь Андрей Белый ищет "деятельного эзотеризма". Проблема гносеологическая превращается для него в проблему гносеологической метафизики, ибо вносит он в нее требование своего сознания — трансцендентную норму ценности. Здесь гносеология переходит в гностицизм, методология — в магию; здесь Риккерт с его учением о ценности переходит в Блаватскую, в Анни Безант, в Штейнера, которые имеют в своей эзотерии готовый рецепт трансцендентной нормы ценности: нужна только слепая вера непосвященного в них, в "иерархию", в "братьев", управляющих людскими судьбами. Incipit theosophia[1]. Но не сразу путь теософии — спасительный путь; снова надо пройти ледяные пустыни, прежде чем увидеть солнце. "Теософия есть внемирный взгляд на мир и природу человека... Оттого-то скрыто от нас ее страшный, душу ледянящий смысл: увенчать в систему драму наших познаний без цены, и страданий без смысла". Только творчество должно зажечь нашу душу огнем, чтобы мы могли "ждать в пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства". Единство это — последний Символ, религия этого Символа — теософия; и в то же время — "религия Символа есть религия конца мира, конца земли, конца истории". Так снова возвращается Андрей Белый на эсхатологический путь, чтобы выйти из ледяной пустыни, "пустыни бессмыслия". В 1911 году совершает он длительную поездку на Восток, к истокам мистики (том его "Путевых заметок"), а с 1912 года поступает в ученики к теософскому "Учителю".

Я излагаю, не опровергаю. Ибо спор — немыслим: исходные точки противоположны. Норма ценности для меня не трансцендентна, а имманентна; внемирный и внечеловеческий взгляд на мир и человека должен быть отвергнут нами, если бы даже он и был возможен. Но нельзя отвергать права желающих внемирно смотреть на мир, нельзя отрицать права веры в трансцендентные нормы ценности. Одного надо желать, одного требовать: чтобы вера эта не была, во-первых, верой только словесной, а во-вторых, чтобы не была она камнем осельным на жизненном творчестве человека, на художественном творчестве поэта. С тех пор как Андрей Белый вступил на путь теософской веры, — а случилось это после его душевного перелома 1909 года, отраженного в "оккультном" стихотворении "Наин", — он создал крупнейшее свое произведение, второй роман своей трилогии; доктрина не раздавила художника. Остается с надеждой ждать появления третьего романа, последней части трилогии; с надеждой — но и с опасением. Ведь третья часть — это "синтез", разрешение противоречий, яркий свет; и страшно, что, пожалуй, Андрей Белый уже слишком прочно засел в новой своей вере, и проповедью истинности ее убьет в себе художника. Или он еще поймет, что вечное спасение его — в искании, что теософия — та же ледяная пустыня, что пророки и учители ее — те же Пер Гюнты религиозного творчества? Восточные теософы — Безант, Ледбитер и их компания — воспитывают теперь ("посвященным" это давно известно) нового "бодисатву"; это некий молодой индус Кришнамурти, коему дано светлое имя "Альцион"; "посвященные" верят, что в лице его является на землю тридцатое, кажется, воплощение Христа. Этот грядущий Христос,

[1]Начинается теософия *(лат.)*.

— а если и не Христос, то вообще великий "Учитель", — является пока... издателем теософского журнала "The Herald of the Star": таково влияние века машин и печати на современного Мессию! Он еще юн, но скоро его выпустят в мир, если не раздумают и не испугаются своего космического шарлатанства... Будет ли ждать Андрей Белый, пока оно разоблачится, или вспомнит свое ядовитое стихотворение о лжепророке: "стоял я дураком в венце своем огнистом, в хитоне золотом, скрепленном аметистом..."? Правда, Андрей Белый принадлежит к другой секте теософии, отвергнувшей Альциона, — к западной теософии, к "антропософии" Рудольфа Штейнера, купно с которым и сотнями верующих строит уже давно теософский храм, Iohannesbau, в швейцарских горах, в Дорнахе, — то же в чаянии приближающихся эсхатологических событий. Но чем же эта затея мюнхенского Пер Гюнта лучше восточно-теософской затеи инсценировать второе пришествие Христа?

Всего этого пока не видит Андрей Белый. После многих бесплодных попыток спасения из ледяной пустыни, из "пустыни бессмыслия" — он чувствует себя воскресшим в истине теософии. Он чувствует себя возвращенным на свою родину, вне которой он так долго скитался в попытках пути спасения: "вернулись — из долгих скитаний!.. Проснулись!.. О родина, здравствуй!" ("Родина". 1909). С этих пор все его немногочисленные стихотворения 1910—1914 годов проникнуты радостью "истины", блаженным сознанием достижения Слова, выводящего измученную душу из "пустыни бессмыслия":

Открылось мне: в законах точных чисел,
В бунтующей, мыслительной стихии —
Не я, не я — благие иерархии
Высокий свой напечатлели смысл...

("Мысль", 1914)

Смысл этот открывает Андрею Белому теософия. Он счастлив, он нашел выход из "пустыни бессмыслия", нашел ответ на пилатовский вопрос; личные же его вопросы, его "боли" — все те же, какие сопутствовали ему на протяжении всей его жизни. И он прекрасно говорит о себе:

Мои многолетние боли, —
Доколе
Чрез жизни, миры, мирозданья
За мной пробегаете вы?
В надмирных твореньях,
В паденьях
Течет бытие, но — о Боже! —
Все строже, все то же:
Все то же сознанье мое.

("Мне снились", 1914)

И он вправе говорить так о себе. От начала своего творчества и до последних дней его Андрей Белый совершал "все тот же" путь — путь исхода из ледяной пустыни, "все то же" искание истины вело его. И, совершив этот путь, он вернулся к исходной своей точке, истину и спасение увидел — в Христе-Грядущем. Первое стихотворение, открывающее в 1900 году книгу его стихов, гласило о пришествии Мессии: "вот — идет... И венец отражает зари свет пунцовый. Се — венчанный телец: основатель и бог жизни новой..." Последнее стихотворение его 1914 года замыкает круг и возвращает нас к истокам творчества поэта:

Открылось!.. весть весенняя!.. Удар
молниеносный!..
Разорванный, пылающий, блистающий покров!
В грядущие, громовые, блистающие весны,
Как в радуги прозрачные, спускается Христос.

И голос поднимается из огненного облака:
"Вот — чаша благодатная, исполненная дней!"
И огненные голуби из огненного облака
Раскидывают светочи, как два крыла, над ней...

Круг завершен и должен повториться в грядущем творчестве Андрея Белого. Если сумеет он сойти с нынешнего своего "пути безумий", снова должен будет он припасть к земле, возвратиться к народу; и хотя новое возвращение его будет "все то же", но оно будет и "все строже", все глубже, все требовательнее к себе. И если на новых, будущих путях своих Андрей Белый не отойдет от литературы, мы вправе ждать от него еще многих и многих достижений; но уже и прошлое делает его навсегда достигшим ее вершин. В жизни и творчестве он не пойдет вспять; в жизни и творчестве Андрей Белый не остановится. А куда придет он и чем кончит — это, к счастью, закрыто и от него, и от нас.

1915 г.

БОРИС ЗАЙЦЕВ

Биографические сведения

Родился 29 января 1881 года в Орле. Отец мой, Константин Николаевич, по профессии горный инженер, из дворян Симбирской губернии. Происхождение нашего рода — татарское; имеется и примесь польской крови. Мать моя, Татьяна Васильевна, — дочь малоросса и великоросски.

Детство (до 11-летнего возраста) я провел в Калужской губернии, где отец служил на заводах, и частью в имении под Калугой — в атмосфере приволья и самого доброго к себе отношения со стороны родителей. Одно из главных влияний детства — постоянное общение с природой и охота. Домашнее образование (гувернантки) сменяется гимназией. Годы средней школы прошли в Калуге, где в 1898 году я кончил реальное училище. Затем учился в Москве в Императорском техническом училище, откуда в 1899 году был уволен за участие в беспорядках. Был студентом горного института. Стремясь в университет, сдал в 1902 году экзамен по древним языкам и попал на юридический факультет Московского университета, но его не окончил. Этот период могу характеризовать вообще как время метаний (пока не определилась деятельность литературная — 1905—1906 годы). Первые литературные опыты относятся к возрасту 16—17 лет. Первая напечатанная вещь — рассказик "В дороге" ("Курьер", июль 1901).

Ход литературного развития приблизительно таков: начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым "импрессионизмом", затем выступает элемент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму.

Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов. Первые шаги в литературе проходят под покровительством Леонида Андреева, в то время члена редакции газеты "Курьер". В начавшейся тогда борьбе модернистов с представителями дореволюционной литературы стоял за первых и участвовал преимущественно в их изданиях; но держался несколько в стороне. В складе мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев. Поклонение Пушкину пришло позже всех из влияний русских писателей (Гоголь, Толстой, Тютчев, Тургенев, Чехов). Среди поэтов Запада — Данте, Гете и Флобер.

Не могу не прибавить, что одним из крупнейших фактов духовного развития были путешествия в Италию и страстная любовь к итальянскому искусству, природе и городу Флоренции. Не боясь преувеличить, автор этих строк мог бы сказать, что имеет две родины, и какая ему дороже, определить трудно.

Библиография. Рассказы мои печатались в газетах: "Курьер", "Утро России", "Речь", журналах: "Правда", "Новый путь", "Вопросы жизни", "Золотое руно", "Перевал", "Русская мысль", "Современный мир", "Вестник Европы", "Журнал для всех", "Новая жизнь", "Morgen", "Revue Independance", в альманахах "Шиповника", "Земли".

Первая книга вышла в 1906 году в Спб., изд. "Шиповник", 100 стр. Вторая там же, в 1909 году, 200 стр. Третья также в "Шиповнике", 1911, 215 стр. Все главнейшее, написанное мною, вошло в эти книги. Не вошли еще в том рассказ "Изгнание" ("Вестник Европы", декабрь 1911) и пьеса "Усадьба Лапиных", альманах "Шиповника", 1911.

Переведено много с французского: "Искушение св. Антония" Флобера, вышло в изд. "Знания", Спб., 1907; Флобера же "Простое сердце", новелла, альб. "Шиповника", 1910.

"Крестовый поход детей", новелла Марселя Швоба, в альб. "Земля" (№ 1). Рассказ Мопассана "Одиночество" в собрании его сочинений, изд. "Шиповник". Повесть Бекфорда "Ватек", изд. Некрасова, Ярославль, 1912.

Из отдельных статей о моих писаниях могу указать следующие: Ю. Айхенвальда в "Силуэтах русских писателей" (т. III), Горнфельда в его сборнике "Книги и люди" (название наверное не помню), К. Чуковского ("От Чехова до наших дней" (?), Н. Морозова в сборнике "Литературный рассказ", Н. Абрамовича в кн. "Осенние сады", Г. Чулкова в "Покрывале Изиды", 2, Топоркова в "Золотом руне", Евг. Аничкова в "Новом журнале для всех", Ан.

Бурнакина в "Голосе Москвы" (1911); Волжского (в сборнике его критических статей), Maurice в "Révue d'Europe et d'Amerique" ("Boris Zaitzeff") (январь 1912).

Из известных мне переводов на иностранные языки — рассказ "Mythe"[1] в "Révue Independance" (1911), "Dunkle Winde"[2] в "Morgen" (1908) и сборник моих рассказов, вышедший недавно в Праге, по-чешски, в библиотеке "Svetova Knihovna" — "Uybrané Povidky"[3], в переводе А. Стиля.

БОРИС ЗАЙЦЕВ

Е. А. Колтоновской

Зайцев — писатель своеобразный, с ярко выраженной индивидуальностью. И в то же время он типичный представитель новейшей, так называемой "молодой" литературы. В нем сказались все особенности этой литературы и ее важнейшие искания — как в сфере идей, так и в области формы.

В Зайцеве сильно чувствуется основная тенденция молодой литературы — ее склонность к "философствованию", к углублению и уяснению жизни в свете моральных и метафизических проблем. Философия — такой же живой нерв молодой литературы, каким у старой была "общественность". Не конкретная — видимая и осязаемая — жизнь вещей, а их внутренняя затаенная сущность, их значение и связь с другими явлениями — вот что является ее задачей.

Ощущается в Зайцеве и другое характерное свойство молодой литературы: ее экспансивность и субъективизм. Личность нового писателя слита с его произведениями. Главная цель, которую он преследует в творчестве, — как можно полнее выразить себя со всеми своими вкусами и желаниями. Субъективизм обусловливает и сильные, и слабые стороны нового писателя: его некоторую узость, односторонность и неустойчивость (склонность к быстрой исчерпываемости), но и особенную обаятельность, налагая на творчество печать интимности. Чтобы составить себе представление о Зайцеве, не нужно его биографии, достаточно его произведений.

Современные течения преломились в Зайцеве довольно капризно. Они столкнулись с его собственными, очень устойчивыми вкусами и склонностями. Получилось сложное и оригинальное сочетание. Этим, до известной степени, объясняется та двойственность в отношении к жизни, которая замечается в Зайцеве и его героях.

Натура у Зайцева мягкая, мирная, женственная, без всяких бурь, протестов и диссонансов. По природе он склонен к светлому восприятию жизни и философскому оправданию ее. Поэтому волнующая его поколение проблема бытия теоретически решается им в духе оптимизма. Это не чеховское убеждение-вера, что жизнь станет прекрасною через 1000 лет, а признание благою самой первоосновы жизни — принятие ее даже в настоящем ее проявлении.

"— Будущее мне представляется в виде голубиного сияния, облачка вечернего... — говорит юный, влюбленный в жизнь и солнце, герой рассказа "Миф". — Ведь люди непременно станут светоноснее, легче, усложнятся и мало будут похожи на теперешних людей. И теперь это есть в них, но мало, искорками..."

"— Что бы ни было завтра, я приветствую тебя, завтра!" — восклицает другой юный герой Зайцева (рассказ "Завтра!").

Но если жизнь светла, если человек чувствует благожелательность Промысла, может доверчиво на Него положиться, то чем же объяснить постоянную тревогу, грусть, недовольство, а иногда и отчаянье героев Зайцева?

Теоретически они все "за жизнь", но сами живут плохо — неустроенно, вяло, не прочь иногда и "на попятный", как выражается герой "Спокойствия".

"— Все за жизнь... я бы с вами тоже, да все вот не знаю: может, когда очень хлопнет, так и пятки покажешь..."

Благая жизнь на практике оказывается сомнительным благом. Чтобы дотерпеть ее до конца, людям нужна сила, взаимная поддержка. "Нам дано жить в тоске и скорби, но дано и быть твердыми, — рассуждает герой рассказа "Сестра", — с честью и мужеством пронести свой дух сквозь эту юдоль неугасимым пламенем — с спокойной печалью умереть, отойти в обитель ясности. Это непреложно, и это даст сердцу мир и твердость..."

Молодая женщина в рассказе "Мой вечер" утешает себя тем, что "среди невзгод и скорбей жизнь дарит иногда незабыва-

[1] "Миф" *(фр.)*.
[2] "Черные ветры" *(нем.)*.
[3] "Избранные рассказы" *(чешск.)*.

емые мгновенья". Она думает, что когда придет конец, мы вспомним о них, этих наших мгновениях, "и если скажем: девять десятых пропало, но одна сотая вечна, то и за нее мы умрем покойно". Вот как скромны личные требования героев Зайцева к могучей и светлой прекрасной жизни! Каждый в глубине души мечтает лишь о том, чтобы иметь мужество претерпеть до конца, преодолеть нечто очень мучительное и больное в жизни... Очевидно, мятежная современность, склонная к трагической окраске всех впечатлений, успела отравить своим ядом кротких зайцевских оптимистов — угасила в них непосредственный вкус к жизни.

На словах благословляют жизнь и покорно ее принимают все без исключения герои Зайцева: много перестрадавшая Аграфена (в повести "Аграфена"), полуразрушенный Константин Андреевич и Яшин в "Спокойствии" и др. Но они все не удовлетворены, несчастны. Они заботливо утешают и поддерживают друг друга. "Ты думаешь — легко жить? Нет, милый, не думай, и не надо, чтоб легко было. Кто мы такие? Люди, "светочи" — и нам дано не тушить себя, пока нас не потушат".

Открывшаяся Зайцеву правда о жизни оказывается двойственна. С одной стороны, жизнь — прекрасна; она прекрасна по замыслу Творца, по всем возможностям... Я в это твердо верю, хочу верить, должен верить и поддерживать веру в других, — говорит он устами каждого из своих героев. С другой стороны, та конкретная жизнь, которую этот герой воспринимает, его собственная жизнь так тяжела и ужасна, что с трудом можно дотерпеть ее до конца.

Эта индивидуальная жизнь — преходящее отражение вечной великой стихии, по Зайцеву, вся состоит из страданий и разочарований: целая цепь скорбей и утрат! Одни "мгновенья" даны в отраду... Но как мало отпущено человеку сил, чтобы использовать хотя бы мгновенья! Как трагично коротка! Не успеешь оглянуться, вздохнуть полною грудью, как уже плывешь к закату... В той болезненной нервности, с которой трактуется у Зайцева вопрос о краткости жизни, сказывается обычный нервный, жадный к жизни новый человек. Это центральный вопрос всей новой литературы. Но отношение к нему у Зайцева сложнее, чем у других "молодых" писателей. Ни арцыбашевской уверенности в бессмысленности жизни, ни ремизовского подозрения, что "человек от рождения проклят", ни фатализма Сергеева-Ценского (в ранних его произведениях) Зайцев не разделяет. Сквозь жестокости, "бессмысленности" и скорби он умеет разглядеть иное — подлинное лицо жизни и отдает ей должное. Хоть и мучительно коротка она для него и непонятна в своих целях, но мудра и хороша бесподобно. Зайцев по природе поэт, у него шире пути для общения с миром, и он сберег кое-что из нитей этого общения, давно ускользнувших от рационалистических людей нового времени.

К законченному оптимистическому миросозерцанию Зайцев пришел не сразу. Герои его ранних рассказов испытывают мучительный страх перед жизнью. Подавленные загадками бытия и мыслью о неизбежности смерти, люди растерянно жмутся друг к другу, как испуганные пичужки.

"— Как ты думаешь, к чему все это? Так себе, зря или не зря?" — в тревоге спрашивает брата героиня рассказа "Сестра".

Брат на это молчит. Она задела самое больное у него место.

"— Как, и ты не знаешь? Слушай, брат. Неужели и ты живешь так же, тоже и ты в потемках... и ничего, ничего?.."

Тревожным смятением и беспомощностью перед жизнью они напоминают героев первых драм Метерлинка.

Их пугает быстрое мелькание жизни. Еще молодые, они уже вздыхают о предстоящей старости, о неминуемом конце.

"— Хороша молодость!

— Хороша, но была. (Это в двадцать лет!) А время себе идет... и ничего не остается от наших с тобой слез и чувств... благородств.

— Что ж, Маша, это правда; как там ни говори, как себя ни обманывай, — мы стареем; ничего не поделаешь; как перевалило за какой-нибудь бугорок дороги чуть заметный, и дорожка книзу, книзу, книзу, и ничем ты ее не воротишь..."

Мрачна атмосфера и вокруг юного охотника, застрелившего волка ("Мгла").

"Я лежал на спине, вытянувшись во весь рост на розвальнях, придерживая левой рукой волка, который лежал со мной рядом и тоже как будто смотрел в небо. Впрочем, оба мы одинаково ничего не видели там и не могли ничего увидеть и понять: глухая страшная ночь чернела вокруг нас и над нами, и было все равно, смотреть ли вверх,

вниз или еще куда. Все вокруг было одинаково непонятно и враждебно нам".

Но постепенно, с годами, Зайцев, подобно Метерлинку, приходит к более светлому взгляду на мир — к спокойствию. Увереннее всего это новое настроение — в "Аграфене", этой проникновенной лирической повести-поэме на тему о человеческой жизни.

И по сюжету, и по общему абстрактному символическому складу "Аграфена" напрашивается на сравнение с пьесой Андреева "Жизнь человека". Оба автора преследовали одинаковую задачу: на частном примере дать общую схему человеческой жизни, раскрыть ее сущность. Но итоги получились различные в зависимости от глубокого различия индивидуальностей и миросозерцаний этих писателей. Из пьесы Андреева выносится впечатление зоологического отчаянья человека перед жизнью. Его Человеку предназначено одно: неизбежно таять, как символизирующая его на сцене свеча; все его краткие радости оказываются обманчивым миражом; к концу жизни обнаруживается, что у него в душе ничего нет — не завязалось тех узелков, которые осмысливали бы и оправдывали бы жизнь, обещали бы бессмертие... Он — полный банкрот, и ему остается одно: проклинать жизнь. Сухая андреевская схема отталкивает своею мрачностью, оставляет впечатление ограниченности и художественной неубедительности. Светлая, мягкая поэма Зайцева на ту же тему, напротив, глубоко трогает. Она проникнута духом резиньяции. Зайцевская Женщина в конце концов приходит не к раздирающим душу диссонансам, а к мудрой гармонии. Как метерлинковская Беатриса, многострадальная Аграфена в последние минуты "все поняла" и радостно покорилась своей судьбе, просветлела. Эту мудрость даровали ей долгий жизненный опыт и полнота переживаний, которой она не избегала ни в радостях, ни в страданиях. И в конце своего земного странствования она увидела, что суть его не в количестве отпущенных радостей и скорбей, а в самом процессе жизни, в том, чтобы пройти "весь скорбный и сладостный ее опыт", пропустить через себя "таинственный ток" от прошлого к будущему... " Господи, Господи! Ты явился мне, Ты все у меня взял, вот я нищая перед Тобой, но я познала Тебя в великой Твоей силе, Господи, я вижу Твою славу, Господи, возьми меня, я — Твоя, я Тебя люблю..." Таков жизненный итог отстрадавшей, умудренной Аграфены.

С реалистической точки зрения автору "Аграфены" можно сделать много упреков. Для простой деревенской женщины его героиня слишком тонка и сложна. Но он и не задавался целью дать убедительный бытовой образ. Аграфена для него лишь общий тип, символ человеческого существования, средство заглянуть в сокровеннейшую тайну бытия. И как символ, как отражение человеческой судьбы, образ Аграфены отличается не только правдивостью, а и удивительной для такого молодого художника полнотой и определенностью. Это плод настоящего художественного прозрения. Успеху замысла, несомненно, способствовал тот факт, что Зайцев, для раскрытия извечного трагизма человеческого бытия, выбрал наиболее близкую и родственную стихию — женскую, которая к тому же богаче эмоциональностью и ближе к природе. Женщина теснее и прочнее мужчины связана с истоками жизни. Женская жизнь раскрывается в "Аграфене" в самом значительном ее проявлении — в любви. Все этапы любви, от весеннего расцвета до последних скупых осенних лучей, изображены с глубокой проникновенностью и остротой. Каждый из этих моментов индивидуален, дарит ему одному присущие радости и страдания, но сквозь преходящий облик любви везде проглядывает ее постоянное лицо — лицо одного и того же светлого божества, осмысливающего жизнь. Как поэт любви, Зайцев не уступает Гамсуну.

"Аграфена" — самое отвлеченное из произведений Зайцева. Здесь он в гораздо большей степени философ, чем художник. В "Аграфене" Зайцев дальше всего отклоняется от обычного реализма, но ее символика совершенно особенная, она определяет не форму, а содержание. Эта повесть выделяется своим своеобразием не только среди произведений Зайцева, а и вообще в нашей литературе не имеет ничего себе подобного. Кроме реалистического неправдоподобия в ней можно указать немало частных дефектов: чрезмерную торжественность и слащавость тона, сентиментальность, даже некоторую риторичность и т. п. Но все эти упреки возникают уже по прочтении повести, когда она продолжает жить только в воспоминании, не оказывая непосредственного влияния. При чтении же она совершенно захватывает искренностью

и цельностью своего основного настроения, не возбуждая никаких протестов. Несмотря на внешнюю искусственность строя и философский характер, "Аграфена" — наиболее иррациональное произведение Зайцева, полнее всего отразившее его миросозерцание и психологию — то непреходящее, что можно уловить и в юном, и в зрелом его творчестве.

Рассказ "Спокойствие", как показывает само заглавие, воплощает ту же новую веру Зайцева, но по-иному — более конкретно и с меньшею категоричностью. Мы в нем опять встречаемся с обычною зайцевскою раздвоенностью. Герой рассказа Константин Андреевич, сам себя называющий "бедным рыцарем", пришел к уверенности, что "в жизни бесповоротно побеждает кто-то близкий, родной", что "жизнь прекрасна, непобедима". Но эта уверенность не помогла ему устроить собственную жизнь. От начала до конца он остается меланхоликом-созерцателем, не чувствуя ни малейшего желания отвоевать себе хоть крупицу земных благ, отстоять свое место на жизненном пиру. Как щепку разбитого корабля, треплют его волны жизни, и он в конце концов доходит до состояния полного равнодушия. Зайцев недаром окружил своего печального героя осенним пейзажем, необыкновенно ему соответствующим. Кроткая осенняя стихия — самая подходящая для его переполненного печалью сердца; она способствует укреплению в нем резиньяции, помогает уныло "плести" "бедную нить" жизни.

"Он стоял. Тихо было в сердце. "Осень, осень!" Уйти в мир бескрайний, светлый, скорбный; в безвестность, бедность, одинокую жизнь. И, зная час свой, принять его с улыбкой — незримая свеча в глубине сердца.

Жизнь, смерть — привет! Любовь — благословенье.

Долго махал он: золоту церквей, бледному солнцу, реке, носившей его. И с сердцем прохладным стал спускаться к пристани".

"Спокойствие" представляет большой художественный интерес, как первая вполне сложившаяся типичная для Зайцева новелла. Лаконизмом и внутренней сконцентрированностью действия она напоминает чеховские рассказы; а нервная импрессионистская манера и лиризм являются той новизной, которая принадлежит специально Зайцеву и сближает его творчество с музыкой. Изящностью капризного рисунка и непередаваемыми переливами настроений на общем глубоко элегическом фоне Зайцев в "Спокойствии" напоминает Шопена.

В духе "Спокойствия" написан целый ряд коротеньких рассказов: "На заре", "Смерть", "Жемчуг" и др. В каждом из них запечатлен коротенький этап, иногда даже момент глубоких и важных переживаний, но воспринимается он всегда как часть большого целого, волнует своей значительностью, вызывает ощущение жизни, заставляет о ней думать. Конкретные этапы по обыкновению у Зайцева отравлены печалью, иногда острой болью, но над каждым из них царит некто единый, благой, побеждающий злые случайности и утешающий, связывающий разрозненные мгновения и направляющий к определенной цели. И это смягчает впечатление от индивидуальных человеческих ран и скорбей. Зайцев скуп на конкретные, особенно биографические черты в обрисовке своих героев. Мы знаем о них очень мало, и их имена смело можно бы заменить понятиями "женщина" и "человек". В этом их некоторое сходство с абстрактной Аграфеной. Но беглость конкретных очертаний побуждает еще интенсивнее воспринимать то основное общечеловеческое, что вложил автор в своих героев, ибо вложено оно не умышленно, не рационалистически, а стихийно. Что нам известно о герое рассказа "Смерть"? Что он умирает, прожив неудачную жизнь и оставляя две семьи... А между тем — этот коротенький рассказ не менее яркий апофеоз любви, чем подробная повесть об Аграфене. "Желаю тебе ясной и светлой жизни, — пишет умирающий отец сыну. — Помни, друг мой, что величайшее счастье, как и величайшее горе человека, есть любовь". Смерть приподнимает завесу над жизнью.

На всех отношениях людей у Зайцева печать благородства и внутреннего аристократизма. "Друг мой, — говорит жена мужу после разрыва, — я уеду отсюда, уедете вы — мы не будем жить вместе. Но в наших сердцах — так глубоко, что никто, кроме нас, не мог бы увидеть, — вечно будет жить эта любовь... таинственная наша любовь, устоявшая против всего" ("Спокойствие"). Соперницы, вместо обычной ревности и ненависти, проявляют друг к другу сочувствие и интерес, как бы отчасти переносят друг на друга чувство к ушедшему из жизни любимому человеку

("Смерть"). Даже непостоянная чувственная любовь оставляет в сердцах зайцевских героев след на всю жизнь, расторгнутые узы продолжают иметь свою власть над душой ("Жемчуг"). Воспоминания постоянно оспаривают права у живой жизни, и зайцевские меланхолики оказываются в их власти.

Пассивностью зайцевские созерцатели напоминают хмурых чеховских героев и "лишних" людей старой литературы. Но они тоньше тех и других, отличаются от них более внутренним складом. У них есть особенность, которой не обладали их литературные предшественники. Далекие от человеческой сутолоки, одинокие среди людей, они неразрывно связаны с природой, понимают ее язык, много от нее получают. Это особенно чувствуется в ранних произведениях. Герой их, для которого "солнце — золотой приятель", так слит воедино с природой, что почти не существует как личность — мало индивидуален и мало интеллектуален. Он подобен тому ребенку-зверенышу, который вместе со своей кормилицей неотделим от окружающей его зелени ветвей. "Что они там думают такое в этой зелени, эти двое чудаков? Куда они глядят? Что видят? Не они ли в этой зелени, и та зелень не в них ли?.." И эпитеты, применяемые Зайцевым к этим героям, часто звериные. Муж дает жене ласковое прозвище "Лисичка", дети священника Крона фигурируют под именем "двуногих". Человек в этих ранних рассказах Зайцева как бы не выделился еще из космоса, он часть природы. Но и природа в них тоже проникнута человеком, много взяла от него. "Одушевленное" и "неодушевленное" постоянно смешивается и переплетается: "Легкий холодный снежок насмешливо сыплет на морды и лопатки волкам..." "Снежная пустыня имеет иронический вид..." "Лесочки, как огромные лесные звери, только что проснувшиеся, потягиваются и зевают".

Ранние рассказы интересны своею непосредственностью. В них Зайцев выразился весь со своими задатками и возможностями. Тут он всего более поэт, чуткий и отзывчивый к окружающему, умеющий подойти к каждому явлению по-своему, интимно, и сообщить всему изображаемому свою мягкость и задушевность. Обнаружился в ранних рассказах и особенный философский, синтетический склад Зайцева как художника. Он улавливает общее прежде частного, жизнь стихии, а не отдельных индивидуальностей. От стихии природы он перешел к стихии человеческой жизни. Из безликого "зеленого" родилась символическая Аграфена. Особенностью этих ранних рассказов является также их большая колоритность. Они не оторваны от места, как некоторые позднейшие, а, напротив, вполне конкретны, связаны с бытом, пропитаны запахами земли. Сравните с безликой и бесплотной аграфениной деревней деятельную "всемужицкую" деревню батюшки Крона в пасхальную ночь.

"В очень черной ночи церковь видна далеко; слишком светлы окна. Рано, задолго до торжественного часа, все полно, и Кронид ведет древнее служение; запоздалые с пасхами подходят летними тропами; пока Крон читает и молится, в теплой ночи гудят ручьи полным тоном, как могучие трубы, а звезды вверху без счету".

"Два часа, народ устал. Вот в толпе с кружкой седенький человек, благочестивейший, с дрожащими руками и ястребиным носом; за благочестивейшим просто парень с тарелочкой, и идет сбор; мужики жертвуют, считают свои копейки и дают от сердца; но серьезно; соображают, берут сдачу..." Поэтично изображена благоухающая весна с цветущими елями и первыми фиалками, вылезающими в серых осинниках. Но лучше всего сам силач Крон, часть этой деревенской стихии, соль земли, вместе мужик и помещик, научившийся "служить быстро и просто", по-деревенски.

"Священник Кронид" — один из лучших рассказов Зайцева, характерный для раннего периода его творчества. В нем удивительная полнота жизни и цельность художественного настроения: нет голых слов, нет прозы, есть только образы, тончайшие, одухотворенные, за которыми чувствуется глубокое впечатление; двумя-тремя конкретными штрихами создается живая картина.

Впоследствии, особенно в полосу увлечения абстракциями, яркое космическое чувство несколько ослабело в Зайцеве. Но и позднейшим героям оно присуще. Все они поэты, влюбленные в природу и довольно равнодушные к своему человеческому миру, к своим человеческим особенностям и преимуществам. В сущности, гордый человеческий индивидуализм и связанная с ним индивидуалистическая любовь так же мало свойственны этим героям, как и героям ранних произведений.

В ответ на сомнения влюбленной девушки Панурин ("Мать и Катя") отвечает: "Я могу любить вас в том смысле, в каком

люблю этот свет, солнце, красоту русской природы... Для меня те, кто мне нравился, всегда были искрами прекрасного, женственного, что разлито в мире".

Пантеистическое чувство природы, сознание себя частью великого целого были для Зайцева путеводной нитью в темном лабиринте индивидуалистических настроений, поглотившем немало талантливых писателей. Здесь же, в органическом пантеизме, корень его оптимизма и того прочного морализма, который выделяет его в среде модернистов.

Зайцев свободен от главного недуга нового времени, его почти не коснулся "кризис индивидуализма". Он не знает невыносимых мук, причиняемых собственным, безмерно разросшимся, заслоняющим весь мир "я". Но, как сын своего века, он все же отдает ему дань. Отсюда необычайная сложность его мироощущения — своеобразное сочетание оптимизма с пессимизмом. Сквозь радость от приобщения к миру, сквозь светлую веру в бессмертие часто ощущается острая "земная печаль" нового нервного человека, жадного к жизни, тоскующего о ее краткости. "Безмерно жаль земного! Жаль неповторимых черт, милых сердцу, жаль своей жизни и того, что в ней любил..."

Эта печаль по земному, сознание краткости своего бытия отравляет существование героев Зайцева, но всем им присущее чувство мира, сознание своей связи с вечно живым целым дает им мужество жить, удерживает от самовольного ухода. "Драмы есть, ужасы — да; но живем мы во имя прекрасного: коли так, нечего на попятный..." ("Спокойствие"). "Люди — светочи", и им "не дано себя тушить", пока их не потушат.

Как смягченный и усложненный индивидуалист, Зайцев не может видеть цель жизни (подобно Арцыбашеву) в осуществлении желаний. Его желания определенны, но они далеко не "все" для него, ибо его "я" не отрешено, не обособленно, не суверенно, а связано с остальным миром и подчинено ему, как часть целому. И ему мало случайных, преходящих законов этого маленького "я", а нужен объективный, общеобязательный и притом незыблемый моральный критерий.

"Не себе одному принадлежит человек..." — Это убеждение старого романтика Тураева ("Усадьба Ланиных") смело можно отнести и к самому Зайцеву. Оно роднит его с старой идеологической литературой, с писателями-общественниками. Вдохновлявшая их идея долга только освежена и углублена Зайцевым, облечена в философию и мистику, освобождена от слишком утилитарной окраски.

Абстрактная полоса в творчестве Зайцева была непродолжительна. От символической "Аграфены" он непосредственно перешел к конкретным образам, как бы спеша себя вознаградить погружением в родную русскую стихию — русский пейзаж и русские характеры. Два тонких колоритных рассказа — "Изгнание" и "Вечерний час" — не только обнаруживают большую художническую зрелость автора, а и рисуют его с новой стороны — как национального художника. В этих рассказах Зайцев сделал большой шаг в сторону реализма и больше уже не уклонялся от намеченного пути. Их можно считать порубежными между юным, не сложившимся творчеством и зрелым, когда физиономия Зайцева, как неореалиста и лирика в прозе, вполне определилась. Юный Зайцев казался совсем своеобразным, стоящим в литературе особняком, с музыкой своей души, ни на кого не похожим. У зрелого Зайцева, напротив, бросаются в глаза черты сходства, звенья, связывающие его с другими писателями, даже с нашими стариками. Уясняется, при знакомстве с ним, и вообще лик новой литературы — не протестантский, не изменившийся, а такой же самый, как и у старой: нежный, романтический и несколько скорбный от непосильных забот и заданий; рельефно выступает единство всей русской литературы от Пушкина до Зайцева.

Зайцев — один из немногих "молодых" писателей, избежавший гипнотизирующего воздействия Достоевского. В нем переплетаются влияния Толстого, Тургенева, Пушкина. Но ближайший его учитель — Чехов. Тесная преемственная связь между Чеховым и Зайцевым очевидна. Новатор-теоретик был в Чехове сильнее художника. Горькое признание героя "Чайки", знаменитого писателя: "Я не нравлюсь себе как писатель" — несомненно имеет автобиографический смысл. Требовательный художник не мог довольствоваться теми результатами, которых он достиг в собственном творчестве, а желал большего. Тормозом для осуществления новаторства в сильной степени служила окружающая его рутинная литературная атмосфера. Зайцев в этом отношении развивался в более благоприятных условиях и в приемах творчества ушел дальше Чехова. Его трепетные, ажурные, сотканные из душевной музыки рассказы,

в которых форма всегда тесно слита с содержанием, примыкают вплотную к новеллам Чехова и во многом осуществляют его художнические мечтания. Зайцевские рассказы не столько близки к чеховским новеллам, сколько к пьесам, где Чехов больше всего новатор. Импрессионистский нежный рассказ "Спокойствие" своим затаенным меланхолическим настроением напоминает "Чайку". А в рассказе "Сестра" слышится голос чеховской Сони (из "Дяди Вани"): "Знаешь, брат, я никак заснуть не могла. Господи, я смотрела на девочку свою и такую я к ней любовь почувствовала... Слушай, милый, не тоскуй — это ничего, что нам так плохо, право, ничего... я не знаю, я не умею говорить, но когда раскроется так сердце... знаешь, я вдруг такую любовь к ней и жалость почувствовала — ну, пусть, пусть мы умрем, но мы так любили, так любили..." Воздушные, скупые на слова, поэтичные рассказы Зайцева вполне соответствуют чеховским "драмам настроений". Немногочисленные пьесы Зайцева (например, "Усадьба Ланиных"), напротив, при большом внешнем сходстве, наводящем даже на мысль о некотором подражании со стороны Зайцева, внутренне гораздо дальше от Чехова.

К конкретному человеку Зайцев пришел не сразу. В юных произведениях у него фигурируют просто "двуногие", наряду с другими представителями зоологического мира. Но когда этот человек выделился из космоса и определился, у него оказался вполне конкретный облик хорошо знакомого нам по старой литературе и характерного русского человека. Зайцев, единственный из новейших писателей, одарил нас не случайными образами, а типами. Его героев, начиная с Константина Андреевича в "Спокойствии", смело можно поставить в общественную галерею старых "реалистов" — Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева. Особенно много общего у них с тургеневскими "лишними" людьми.

Константин Андреевич сам называет себя "вольным охотником", которому "никуда не дано вернуться и незачем". Еще определеннее выражены национально-русские, характерно интеллигентские черты в "Изгнании". Герой рассказа "из хорошей семьи", с образованием и жизненными перспективами — все у него "по-хорошему", но ни к чему нет особенного тяготения, нет никакой оседлости. Революция 1905 года, втянувшая его в свои дела, спутала его и без того мало определенные планы и привела его к необходимости эмигрировать за границу. Но он сам сознается, что и не будь революции, со всем ее "новым и жутким", он все равно "скоро стал бы задыхаться в своей благоустроенной клетке". Но и на чужбине ему трудно было бы найти пристанище: как и все подобные ему скитальцы, он в тайне души глубокий патриот, и вдали от России еще усилилась и обострилась его мучительная любовь к ней. "Родину я не предам нигде, ни под каким небом... не забуду я русских перелесков, Москвы, взгляд русской женщины..." Этот торжественный обет, естественно, вскоре приводит к решению вернуться назад во что бы то ни стало. "Пусть что будет, то будет... Пускай меня арестуют и сажают в тюрьму, я отбуду наказание и поступлю туда, куда склонится мое сердце: в сектанты ли, в анархисты или незаметные одинокие люди, великое преимущество которых — свобода от всех и от всего..."

"Свобода" от всего и "уход" — вот что всегда на уме у нашего героя, да еще уход в определенной рамке: среди родных перелесков... Ни на что другое, кроме как созерцать, ласкать глазами перелески, он не способен.

Та же созерцательная пассивность является отличительной чертой героя позднейшей повести "Мать и Катя". Панурин добр, умен, привлекателен, образован и одарен многими способностями, но ни в одну из них сам не верит. Когда Катя упрекает его за то, что он скрыл от нее свой музыкальный талант, он отвечает, что не придает этому значения. "С детства учили языкам, музыке... А в общем из меня ничего не вышло, ни в какой области". Панурин тоже не способен ни к какому созиданию и оседлости, боится всяких связей и ценит свое одиночество, переводя жизнь в скитаниях по России и за границей. В нем ярко выражена личность, есть определенные вкусы, но нет никакого желания устраивать согласно этим вкусам не только жизнь, а и собственный кабинет, в котором накопилось много всякого хлама от живших в нем предшественников.

Эта славянская бездейственность и дилетантизм присущи и герою рассказа "Маша". Разошедшаяся с ним жена Лиза отзывается о нем так: "Прежде земствами занимался, разными школами, садоводством, свиней разводил. А теперь бросил. Взялся играть на бирже. Он сейчас акци-

онер большого предприятия и говорит, что не надо банковское дело отдавать евреям... будто бы надо самим русским все устраивать... Вот и устраивает... только вряд ли, мне кажется, что-нибудь выйдет..."

Исконно русские национальные черты еще полнее и ярче воплощены Зайцевым в героинях. Бездеятельность и пассивность здесь еще усилены органическими женскими свойствами. "В нашей природе есть что-то мягко певучее, что влечет к одиночеству, мечтательной меланхолии", — говорит героиня рассказа "Вечерний час", тоже, как герой "Изгнания", решившаяся на "уход". Первая же жизненная гроза ранила ее неизлечимо, превратила в "разбитый корабль", и она покорно отказалась от всякой борьбы с жизнью, отдалась созерцанию своего "вечернего часа". И своей знакомой, переживающей бури, она дает характерный совет: "Терпите, милая, терпите... Бог дал нам страдания для неизвестных целей. Не нам их понять. Мы можем лишь любить..." Героини Зайцева (Катя в повести "Мать и Катя", Лиза в рассказе "Маша" и др.) усердно осуществляют этот рецепт. С кроткою покорностью они принимают жизнь со всеми ее случайностями, без протеста, без выбора, не пытаясь завоевать для себя лучшее, бороться, плыть против течения. Недалеко ушли от них и герои, ибо такова стихия зайцевского творчества; в ней ярко выражено основное женственное начало. Этим определяются и свойства Зайцева как писателя, и границы его творчества. Он настоящий поэт этих хрупких существований, пассивных мечтателей, смотрящих на жизнь большими задумчивыми глазами из укромного уголка. А все другое не вызывает в нем художественного отклика. Он воплощает только то, что ему родственно, а сам он олицетворение женственности. Этим субъективизмом объясняются однородность и однообразие зайцевских героев, в каждом из них — органическая частица авторской природы. Возможно, что и консерватизм зайцевских настроений — одно из проявлений его женственности. Для общественной критики большой соблазн объяснить этот консерватизм влиянием эпохи. С исторической точки зрения творчество Зайцева поражает своим единством, кажется планомерным отражением общественной атмосферы. Воздействие ее несомненно, однако по отношению к разным писателям оно оказалось весьма различным. И ни у кого из писателей мы не видим такого соответствия с "бездорожной" пассивной эпохой, как у Зайцева, и причина этого соответствия в его природе, она и является определяющим фактором.

Как чуждо и непосильно Зайцеву все, что за пределами нашего "бездорожья" и созерцательности, показывает его не совсем удавшийся роман "Дальний край" из революционной эпохи. Правда, самая форма эпического романа не в духе его лирического таланта. Но недостатки зайцевского романа носят не только технический, а и общий внутренний характер — он не передает тон изображаемой жизни. Вместо мажорных настроений, неожиданно нахлынувших в "дни свободы", воспринимается обычная зайцевская печаль. Перед читателем снова целая цепь "разбитых кораблей", маленьких людей, которые повествуют не о своих дерзновениях, а о том, как для них, слабых, был непосилен грозный вал... И это трогательное повествование — настоящая поэма, как всегда у Зайцева, заканчивающаяся оптимистическим аккордом, смысл которого один и тот же: пусть люди несчастны, пусть жизнь жестока в ее случайных проявлениях, божественная первооснова ее блага и прекрасна!

Единству содержания у Зайцева соответствует единство — чистота и стройность литературные. У него совсем нет балласта, нет ничего написанного случайно; каждое из произведений — органического происхождения, говорит о том или ином моменте в авторских переживаниях и психологии. Их форма — новелла, иногда приближается к стихотворению в прозе — неотделима от содержания; а особенный нервный язык, умышленно расплывчатый и небрежный, элегический, придает им характер стильности. Все они возникли естественно и тесно между собой связаны, несмотря на отделяющие их иногда значительные промежутки, носят печать авторской индивидуальности — всегда типично з а й ц е в с к и е.

Зайцев — тот редкий художник, который вправе сказать о себе, что он пьет из "собственного стакана". В этом — его главная привлекательность.

Когда грани, сейчас довольно резко разделяющие старую и новую литературу, стушуются и оба литературные русла сольются, этот изящный и искренний писатель останется одним из тех, которые украшали молодую литературу, воплощая ее лучшие черты, и вместе с тем прочно связывали со старыми традициями.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Автобиографическое письмо
С. А. Венгерову

Вот вам, наконец, когда вы уже изверились в силу моего обещания, досточтимый и долготерпеливый Семен Афанасьевич, не простая отписка, а добросовестная, — и, быть может, даже слишком пространная, — в прозе, которой вы разрешили болтливость, и в стихах, законодателем не предусмотренных, — автобиографическая запись о том, как жизнь меня слагала; о том же, что мне удалось сложить из жизни, пусть судят другие, если им видна неоконченная стройка из-за неснятых лесов.

Отец мой был из нелюдимых,
Из одиноких — и невер.
Стеля по мхам болот родимых
Стальные цепи, землемер
(Ту груду звучную, чьи звенья
Досель из сумерек забвенья
Мерцают мне, чей странный вид
Все память смутную дивит), —
Схватил он семя злой чахотки,
Что в гроб его потом свела.
Мать разрешения ждала, —
И вышла из туманной лодки
На брег земного бытия
Изгнанница — душа моя.

Но я унаследовал черты душевного склада матери. Она оказала на меня всецело определяющее влияние. Я страстно ее любил и так тесно с нею сдружился, что ее жизнь, не раз пересказанная мне во всех подробностях, стала казаться мне, ребенку, пережитою мною самим.

Ей сельский иерей был дедом,
Отец же в Кремль ходил — в сенат.
Мне на Москве был в детстве ведом
Один, другой священник — брат
Ее двоюродный. По женской
Я линии — Преображенский,
И благолепие люблю,
И православную кутью.
Но сироту за дочь лелеять
Взялась немецкая чета:
К ним чтицей в дом вступила та.
Отрадно было старым сеять
Изящных чувств и мыслей сев
В мечты одной из русских дев.

А девой русскою по праву
Назваться мать моя могла:
Похожа поступью на паву —
Кровь с молоком — она цвела
Так женственно-благоуханно,
Как сердцу русскому желанно;
И косы темные до пят
Ей достигали. Говорят
Пустое все про "долгий волос":
Разумницей была она
И Несмеяной прозвана.
К тому ж имела дивный голос:
"В театре ждали б вас венки", –
Так сетовали знатоки.

Немало лет прожила моя мать в благочестиво-чопорном, пиетистически-библейском доме престарелой и бездетной четы фон Кетленов; хозяин дома, брат известного академика, дерптский теолог, знаток еврейского языка и деятельный член Библейского общества, был в то же время главноуправляющим имений светлейшего князя Воронцова. По-немецки моя мать не научилась, — как не одолела никогда и отечественного правописания, — но стала любить и Библию, и Гете, и Бетховена и взлелеяла в душе идеал умственного трудолюбия и высокой образованности, который желала видеть непременно осуществленным в своем сыне. Хотелось ей также, чтобы ее будущий сын был поэт. Недаром в свои долгие девические годы наполняла она вороха тетрадей списанными стихами; кстати сказать, переписывала она что-то и для молодого Островского и восхищалась "разборами" Белинского, с сестрой которого, по ее словам, водила знакомство. Она была пламенно религиозна; ежедневно, в течение всей жизни, читала Псалтырь, обливаясь слезами; видывала в знаменательные эпохи вещие сны и даже наяву имела видения; в жизнь вглядывалась с мистическим проникновением, но, при живой фантазии, мечтательствовать себе не позволяла и отличалась, по единогласному свидетельству всех, ее знавших, чрезвычайно трезвым, сильным и проницательным умом. Она боготворила царя-освободителя, была счастлива тем, что родилась в девятнадцатый день месяца февраля (1824), ненавидела нигилизм и отчасти славянофильствовала с оттенком либеральным, каковая приверженность идее славянства сказалась и в выборе моего имени. Помню, что в детстве заезжал к нам раз толстый барин в голубой шелковой русской рубахе

(по фамилии, кажется, Нащокин), и мы ездили с ним куда-то в его карете, а потом мать объясняла мне, что это — "славянофил".

По смерти своих стариков мать моя уже не собиралась замуж — ей было почти сорок лет, — а жила уединенно с нашею Татьянушкой:

Моей старушка стала няней,
И в памяти рассветно-ранней
Мерцает облик восковой.
Кивает няня головой, —
"А возле речки, возле моста —
Там шелкова растет трава..."
Седая никнет голова.
Очки поблескивают просто...
Но с детства я в простом ищу
Разгадки тайной — и грущу...
С Украйны девушкой дворовой
В немецкий дом привезена,
Дни довлачив до воли новой,
Пошла за матерью она.
Считала мать ее святою;
Ее Украйна золотою
Мне снилась: вечереет даль,
Колдует по степи печаль...

Тогда пришел к моей матери с обоими своими малолетними сыновьями отец мой, оставшийся вдовцом по смерти первой жены, незадолго до того покинувшей его и детей. Мать ее давно знала, пользовалась ее доверием, корила ее за легкомыслие и выслушивала ее жалобы на гордость, замкнутость, деспотизм отца, на его неуменье обеспечить семье достаток. Мальчики стали перед матерью на колени и просили ее "быть им мамой". Предложение было неожиданным, но она согласилась. Через год — 16 февраля 1866 года — я родился в собственном домике моих родителей, почти на окраине тогдашней Москвы, в Грузинах, на углу Волкова и Георгиевского переулков, насупротив ограды Зоологического сада.

Я с любовью отмечаю эти места, потому что с ними связаны первые впечатления моей жизни, сохраненные памятью в каком-то волшебном озарении, — как будто тот слон, которого я завидел из наших окон в саду, ведомого по зеленой траве важными людьми в парчовых халатах, и тот носорог, на которого я подолгу глазел сквозь щели ветхого забора, волки, что выли в ближайшем нашем соседстве, и олени у канавы с черною водой, высокая береза нашего садика, окрестные пустыри и наш бело-пушистый дворник,

...седой, как лунь,
Как одуванчик — только дунь, —

остались навсегда в душе видениями утраченного рая. Бывал я по летам и в деревне, у сестер отца, живших в имениях своих мужей; но и сельские картины не могли затмить в моей душе красот однажды виденного Эдема.

Простудившись в пору моего появления на свет, отец мой бросил свое ремесло землемера и, лишь спустя значительный промежуток времени, поступил на службу в Контрольную палату. Он был счастлив досугом, затворился в своей комнате —

И груду вольнодумных книг
Меж Богом и собой воздвиг...

И все в дому пошло неладно:
Мать говорлива и жива,
Отец угрюм, рассеян, жадно
Впивает мертвые слова —
И сердце женское их ложью
Умыслил совратить к безбожью.
Напрасно! Бредит Чарльз Дарвин;
И где ж причина всех причин,
Коль не Всевышний создал атом?
Апофеоза "протоплазм"
Внушает матери сарказм:
Назвать орангутанга братом —
Вот вздор! Мрачней осенних туч,
Он запирается на ключ.

Заветный ключ! Он с бранью тычет
Его в замок, когда седой
Стучится батюшка и причет —
Дом окропить святой водой.
Вы — Бюхнер, Молешотт и Штраус,
Товарищи недельных пауз
Пифагорейской тишины, —
Одни затворнику верны,
Пока безмолвия твердыня,
Веселостью осаждена,
Улыбкам женским не сдана.
Так благость Божья и гордыня
Боролись в ищущем уме:
Отец мой был не sieur Homais,[1] —

Но века сын! Шестидесятых
Годов земли российской тип,
"Интеллигент", сиречь проклятых
Вопросов жертва — иль Эдип;
Быть может, искренней, народней
Других и про себя свободней:
Он всенощной от юных лет
Любил вечерний, тихий свет...
Но ненавидел суеверье
И всяческий клерикализм;
Здоровый чтил он эмпиризм:
Питай лишь мать к нему доверье,
Закон огня открылся б мне,
Когда б я пальцы сжег в огне...

[1] Господин Омз *(фр.)* — аптекарь в романе Г. Флобера "Мадам Бовари".

Победа в этой борьбе осталась все же за матерью. Перед самою смертью, под влиянием особенных внутренних событий, отец мой обратился к вере с полною сознательностью и пламенностью чрезвычайной.

Мне было пять лет, когда он умер; я остался с матерью и няней; мои единокровные братья воспитывались в Межевом институте; мы жили в маленькой квартирке на Патриарших Прудах. Мать воспитывала во мне поэта, показывала портреты Пушкина, гадала обо мне по Псалтырю и толковала мне слова о том, что псалмопевец был юнейшим среди братьев и что руки его настроили Псалтырь. Но еще при жизни отца я познал магию лермонтовских стихов ("Спор", "Воздушный корабль"): они казались тем волшебнее, чем менее были понятны. На седьмом году глубоко потрясло и восхитило меня Уландово "Проклятие певца", стихотворный перевод которого я открыл в старинном журнале с картинками. Позднее над моею постелью оказался случайно приклеенным к обоям, верхом вниз, лоскуток печатной бумаги, на котором я разобрал пушкинскую оду "Пока не требует поэта": постоянно перечитывать ее и не понимать было мне сладостно. О своем раннем развитии заключаю из отчетливых воспоминаний о взволнованных разговорах по поводу франко-прусской войны, из влюбленности в Пизанскую башню с ее окружением, из галлюцинаций, связанных с виденным, также на картинке, "Моисеем" Микеланджело. С семи лет меня начали обучать иностранным языкам и российской словесности. Учительницею моей была хорошенькая барышня, дочь нашего домовладельца; меня как-то опьяняли ее свеженькое личико, ее голос, запах, от нее исходивший, и я мучительно ревновал к морскому офицеру, ее жениху.

Это была уже вторая моя влюбленность; предметом первой, носившей своеобразно-чувственный характер, была, годом раньше, маленькая подруга, с которою мы укрывались по темным комнатам от больших. От моей прекрасной наставницы узнал я не только о Ломоносове, но даже о Кантемире и на уроках прочитывал наизусть и с восторгом, вместе с отрывками из "Кавказского пленника" и с некрасовским "Власом", всю державинскую оду "Бог". По девятому году я посещал частную школу, устроенную не без притязаний на изысканность семьею нашего известного экономиста М. И. Туган-Барановского; братья Туганы, их двоюродный брат и я составляли высший класс и соревновались в писании романов. Туда принес я и свое стихотворение "Взятие Иерихона"; законоучитель прочел его всем детям; я познал одновременно и гордость литературного успеха, и обиду критических инсинуаций: глупенькая учительница заявила, что видела где-то нечто подобное.

Мне было семь лет, когда мать велела мне читать по утрам акафисты; ежедневно прочитывали мы вместе и по главе из Евангелия. Толковать евангельские слова мать считала безвкусным, но подчас мы спорили о том, какое место красивее. Так, мать особенно любила 12-ю главу от Матфея с приведенным в ней пророчеством Исаии ("трости надломленной не переломит, и льна курящегося не угасит"), а меня еще властительнее пленял конец 11-й главы, где говорится о "легком иге". С той поры я полюбил Христа на всю жизнь. Эстетическое наивно переплеталось с религиозным и в наших маленьких паломничествах по обету пешком, летними вечерами, к Иверской или в Кремль, где мы с полным единодушием настроения предавались сладкому и жуткому очарованию полутемных старинных соборов с их таинственными гробницами. Чистому же художеству, о котором мать моя думала немало, часто вздыхая о том, что я, за недостатком средств, не обучаюсь необходимейшему на ее взгляд искусству — музыке, посвящали мы долгие часы совместных вечерних чтений. Так, медленно и с упоением — мне было тогда семь лет — прочитан был нами полный "Дон-Кихот". Рано познакомила меня мать и со своим любимцем — Диккенсом.

Детскими книгами она учила меня пренебрегать: Андерсен был в ее глазах книгою не детской; Робинзон был мною усвоен, одновременно с "Дон-Кихотом", в подлинной редакции; Жюль-Вернова поэма о капитане Немо была с восторгом мною изучена; десяти лет я увлекался "Разбойниками" Шиллера. Прибавлю, что мать ревниво ограждала меня от частых сношений с детьми соседей, находя их дурно воспитанными, и приучила стыдиться детских игр. Она бессознательно прививала мне утонченную гордость и тот "индивидуализм", с которым я должен был долго бороться в себе в гимназические годы и тайные яды которого остались во мне действенными и в зрелую пору моей жизни.

Девяти лет я поступил приходящим учеником в приготовительный класс (где мне нечего было делать) московской 1-й гим-

назии; выбор гимназии был также обусловлен соображениями эстетическими: она помещается в красивом старом здании подле тогда еще не открытого храма Христа Спасителя. Поступление мое совпало с приездом в гимназию императора Александра II. Этот приезд запечатлелся в моей памяти с такою точностью, что я до сих пор вижу в воображении тень от сабли идущего царя на залитой солнцем коридорной стене, возвестившую за миг его появление; он прошел через классную комнату, сказав: "здравствуйте, дети", — и так поглотил собою все окружающее, что я не видел никого из провожавшей его свиты. Первый учебный год я провел, по болезни, почти весь дома, а в следующем неожиданно был провозглашен "первым учеником", каковым и оставался до окончания курса. Тогда же круто изменился и мой нрав: из мальчика заносчивого и деспотического я сделался сдержанным и образцовым по корректности воспитанником, а также обособившимся и вначале даже нелюбимым товарищем.

Когда я был во втором классе, шла русско-турецкая война; мы с матерью были охвачены славянским энтузиазмом. К тому же оба мои брата, артиллерийские офицеры, были на войне, и один из них, ординарец при самом Скобелеве, приезжал на короткое время, по военному поручению, в Москву. Я посылал братьям в окопы письма, полные воинственно-патриотических стихов, которые признал через год детским лепетом. На открытии памятника Пушкину я стоял, с замиранием сердца, перед закутанною статуей в рядах гимназистов и был взят на торжественное заседание в университет. Эта пора была апогеем моей религиозности: я простаивал долгие часы по ночам перед иконою и засыпал от усталости на коленях. Мать была недовольна этими крайностями, но деятельно мне не препятствовала. Со страстью занимался я греческим языком за год до начала его преподавания. Перейдя в четвертый класс, уже давал уроки; а в пятом, внезапно и безболезненно, сознал себя крайним атеистом и революционером.

Этот переворот во мне произошел перед самою катастрофою первого марта. Все проклинали цареубийц; среди гимназистов устраивались, по слухам, добровольные союзы для наблюдения за политическою благонадежностью товарищей. Я терзался в душе, а порою и открыто гневался, слыша поносимыми имена людей, которые уже были в моих глазах героями и мучениками. Во внешней жизни эта эпоха определилась для меня как начало долгого и сурового труженичества. Я давал так много платных уроков, что имел свободу читать и думать только ночью. Учебными занятиями я мог пренебрегать: учителя тревожили меня единственно для разбора новых текстов à livre ouvert[1] или для общих культурно-исторических характеристик, предоставляли мне погружаться за уроками в исправление товарищеских тетрадок, прощали погрешности в моих латинских и греческих работах за их общий прекрасный стиль и чувство языка и признавали мои русские "сочинения", всегда прочитываемые вслух матери, весьма чуткой к чистоте и красоте речи, образцовыми. Те же ученические сочинения, порой на скользкие для меня темы, возбуждали удивление друзей, посвященных в тайну моего миросозерцания, дипломатическою ловкостью, с которою я умел в них одновременно не выдавать и не предавать себя. Были среди товарищей и такие, которые упрекали меня в лицемерии, а в добрые минуты выражали уверенность, что в будущем я, в качестве политического борца, благородно оправдаю возлагаемые на меня надежды. Мать же была омрачена происшедшею во мне переменою, которой я от нее не таил, и в нашей тесной дружбе стала обоими мучительно ощущаться глубокая трещина. В ночные часы поглощал я груды подпольной литературы, где были и старый "Колокол", и трактаты Лассаля, и многие новейшие издания революционных партий.

Главный вопрос, меня мучивший, был вопрос об оправдании терроризма как средства социальной революции; мое решение созрело лишь к концу гимназического курса и было определенно отрицательным. Что же до "чистого афеизма", "уроки" которого преподавал я устно и письменно одному любимому и замечательному товарищу, потом немало пострадавшему за свои политические убеждения, то мое вольнодумство обошлось мне самому не дешево: его последствиями были тяготевшее надо мною в течение нескольких лет пессимистическое уныние, страстное вожделение смерти, воспеваемой мною и в тогдашних стихах, и, наконец,

[1] По раскрытой книге; здесь: без словаря *(фр.)*.

детская попытка отравления доставшимися мне от отца ядовитыми красками в семнадцатилетнем возрасте. Примечательно, что моя любовь ко Христу и мечты о Нем не угасли, а даже разгорелись в пору моего безбожия. Он был и главным героем моих первых поэм ("Иисус" — искушаемый в пустыне; "Легенда" — о еврейском мальчике в испанском готическом соборе). Страсть к Достоевскому питала это мистическое влечение, которое я искал примирить с философским отрицанием религии. Благотворным было для меня в эти годы сближение с одним товарищем-поэтом, по имени Калабин, который чистым ясновидением угадал во мне таящегося от мира поэта: читая мне без устали и нараспев стихи Пушкина и Лермонтова и указывая на "жесткие" строки в моих собственных произведениях, он разбудил и развил во мне мои первоначальные, детские лирические восторги.

Два года моего московского студенчества были временем смелого до чрезмерной самонадеянности подъема душевных сил. Жизнь аудиторий показалась мне на первых порах каким-то священным пиршеством. Университет приветливо улыбнулся мне присуждением премии за работу по древним языкам. Я был историк: последовать добрым советам директора гимназии и поехать стипендиатом в лейпцигский филологический семинарий казалось мне предосудительною уступкою реакции; через историю мечтал я самостоятельно овладеть проблемами общественности и найти путь к общественному действию. Ключевский меня пленил; П. Г. Виноградов давал мне из своей библиотеки, для подготовки к задуманному сочинению, немецкие книги. Я посещал только избранные лекции и много времени проводил у своего друга А. М. Дмитриевского, полного тех же стремлений, что я сам. В последнем классе гимназии мы с ним сообща перевели русскими триметрами отрывок из "Эдипа-царя", теперь же вместе прилежно читали французские тома для В. И. Герье. Он собирался посвятить себя истории русского крестьянства и все знал и усваивал себе основательнее меня. При взгляде на него мне вспоминались строки:

Горел полуночной лампадой
Перед святынею добра.

В промежутки между нашими занятиями его мать играла нам Бетховена, сестра-консерваторка также исполняла на рояле какую-нибудь классическую вещь или пела песни Шуберта и Шумана. Мы усердно посещали с нею концерты. Я страстно в нее влюбился, и через год было между нами решено, что я женюсь на ней и мы уедем учиться в Германию. На родине мне не сиделось: было душно и жутко. Дальнейшее политическое бездействие — в случае, если бы я остался в России — представлялось мне нравственною невозможностью. Я должен был броситься в революционную деятельность; но ей я уже не верил. Я писал тогда:

О, мой народ! Чем жертвовать тебе?
Чего молить? Не новых приношений
В отчаяньи возросших поколений!..

Напрасны "жертвы", зло одними нашими усилиями неодолимо:

Не сокрушить его слепой борьбе,
Пока молчат твои святые грозы...

Свое последнее лето в России я проводил в подмосковном имении братьев Головиных, где приготовлял к шестому классу лицея младшего брата Павла, рано умершего юношу-поэта, и немного занимался по-гречески с другим братом, лицеистом старшего класса, Федором Александровичем (впоследствии председателем второй Государственной думы), с которым по сей день связан взаимною сердечною приязнью. Я сгорал в то лето какою-то лихорадкою дерзновения и счастья, писал с каждою почтой своей будущей жене и ее брату и получал от них письма, бродил ночами по лесу и вырезал на деревянной стене своей комнаты строки из "Фауста":

Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühn;
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! zu des Lebens Quellen hin[1].

Этими "источниками жизни" представлялись мне, в нераздельном слиянии, любовь и "страна святых чудес" — Запад. Головины похитили мои рукописи, и во мне был разоблачен не только поэт, но и поэт-символист, хотя слова "символизм", в смысле литературного направления, ни-

[1] Разум вновь обретает дар речи,
И расцветает вновь надежда,
И томимый жаждой человек стремится
Приникнуть к потокам жизни и ее
источникам *(нем.)*.

кто из нас не знал. А именно один молодой человек из нашей компании (дело было лунною ночью, мы лежали на стогу сена), разбирая мои стихи, сделал открытие, что я изображаю природу не так, как другие, и не так, как ему лично нравится, но влагаю в изображаемое какой-то особенный, тайный смысл.

Мои профессора расстались со мною, по окончании второго курса, весьма благожелательно: В. И. Герье нашел мое решение учиться в Германии разумным; профессор Зубков (покойный) дал мне в Бонн к Бюхелеру и Узенеру рекомендательные письма (увы, я ими не воспользовался, далеко обегая свою суженую и избранницу сердца — античную филологию), П. Г. Виноградов выработал для меня программу последовательных занятий у Гизебрехта, Зома и Моммзена. С родиною я простился следующим "Farewell"[1], показывающим, до какой степени еще и тогда я был ребенком:

Куда идти? Кругом лежал туман;
Во мгле стопа неверная скользила.
И вот — бойцы; вот — кровь их свежих ран;
Вот — свежая насыпана могила...
И ты ль пойдешь на темный вражий стан?
В тебе ль живет божественная сила?
Ты ль — сумрачный грядущий великан,
Чье на небе заблещет вдруг светило?..
И я был слаб и беден в этот миг:
Я головой смущенною поник,
Но с верою покинул край родимый.
Я верою пошел руководимый,
Дабы найти в пыли священных книг
Волшебный щит и меч неодолимый.

Германия встретила нас еще на море доносившимся с берега благоуханием цветущих лип. Вскоре я увидел и прирейнские замки, и готические соборы, и Сикстинскую Мадонну, и трирскую Porta Nigra[2]. Потом мы поселились в берлинской мансарде. Первый семестр (с осени 1886 года) ушел на усвоение языка. В конце второго я представил Моммзену исследованьице о податном устройстве римского Египта и был им ласково ободрен. Он позвал участников семинария ужинать в свою "тесненькую" виллу и там спросил меня, остаюсь ли я на более долгое время в Берлине; я сказал, что желал бы, но боюсь, что вспыхнет война; "мы не так злы (wir sind nicht so böse)", — был ответ. Я восхищался каждым, всегда внезапным и нетерпеливым движением этого тщедушного и огненного старика, в котором мысль и воля сливались в одну горящую энергию, каждою вспышкою его гениального и холерического ума. Вот несколько строк о нем из моего стихотворного дневника:

В сей день счастливый Моммзен едкий
Меня с улыбкой похвалил.
Он Ювенала очертил
Характеристикою меткой,
Тревожил искры старых глаз
И кудрями седыми тряс.

Нередко и на лекциях (по эпиграфике и государственному праву), и в беседе с участниками семинария обращался он к своей постоянной мысли о том, что вскоре должен наступить период варварства, что надлежит спешить с завершением огромных работ, предпринятых гуманизмом XIX века; о причинах же предстоящего одичания Европы ничего не говорил. Начались мои блуждания в области исторических проблем, удалявшие меня от того, к чему лежало мое сердце, — от изучения эллинской души. Так, я занимался равенским экзархатом и представил профессору Бреслау первую часть большого исследования о византийских учреждениях в Южной Италии. Правда, я не пренебрегал вовсе и филологией (критические анализы Фалена меня увлекали, тогда как Кирхгоф был скучен; дискуссии у Гюбнера велись по-латыни), а равно слушал философию и разбирал "Метафизику" Аристотеля у Целлера, посещал музеи с Курциусом, работал по латинской и греческой палеографии с Ваттенбахом, проходил политическую экономию у Шмоллера. Наконец, П. Г. Виноградов, со мною переписывавшийся, приехав однажды в Берлин, разрешил меня от послушания исторической науке и определенно посоветовал отдаться филологии, продолжая, однако, работать у Моммзена: он надеялся, что я буду совмещать в Москве филологическую доцентуру с преподаванием римской истории. Через год О. Гиршфельд признал "солидною работой" первый набросок моей будущей диссертации (De societatibus vectigalium)[3]. Тот же вопрос о государственных откупах, но уже не в римской республике, а за время империи (эта часть, бóльшая первой по объему, не была мною позднее переработана и не вошла в мою

[1] "Прощай" *(англ.)*.

[2] Черные ворота *(лат.)*.

[3] Об общественных откупах *(лат.)*.

латинскую диссертацию) я разрабатывал далее в семинарии Моммзена, который заводил серьезнейшие и опаснейшие диспуты с более зрелыми учениками, среди которых вспоминаю Мюнцера (ныне профессора в Базеле), П. Мейера (профессора в Берлине), знаменитого впоследствии бельгийца Ф. Кюмона, выступавшего у нас со своими первыми опытами о распространении религии Митры в римском мире. Рядом с научными занятиями шли у меня занятия для заработка: сначала — литературная обработка доставляемого мне материала по международной политике для одного корреспонденческого бюро, потом — частное секретарство у агента нашего министерства финансов, камергера Куманина, ныне покойного доброго друга моей юности. Немало было у меня и знакомств среди молодых русских ученых, работавших в Берлине. Помню празднование Татьянина дня в отдельном кабинете ресторана с П. Г. Виноградовым, князем С. Н. Трубецким, А. И. Гучковым, В.В. Татарниковым (учеником Виноградова) и профессором Гутцуком.

Как только я очутился за рубежом, забродили во мне искания мистические и пробудилась потребность осознать Россию в ее идее. Я принялся изучать Вл. Соловьева и Хомякова. По отношению же к германству сразу и навсегда определились мои притяжения и отталкивания, грани любви и ненависти. Я упивался многотомным Гете, с любовью углублялся в Шопенгауэра, ничего не знал на свете усладительнее и духовно-содержательнее немецкой классической музыки и отчетливо видел общую форсировку, надутое безвкусие и обезличивающую силу новейшей немецкой культуры, мещанство духа, в которое выродилась протестантская мысль, стоявшая передо мною в лице тюбингенца и Штраусова друга — Целлера, — наконец, протестантски-националистическую фальсификацию истории.

С недоумением наблюдал я, что государственность может служить источником высочайшего пафоса даже для столь свободного и свободолюбивого человека, как Моммзен; но истинным талантам старого поколения я многое прощал, как и самому Трейчке я прощал его крайний шовинизм за подлинный жар его благородного красноречия. Зато самодовольный и все же ненасыщенный национализм последнего чекана, который кишел и шипел вокруг клубами крупных и мелких змей, был мне отвратителен. По случаю отставки Бисмарка, ознаменовавшей собою "новый курс", я написал сонет, где уподоблял молодого императора Фаэтону, самонадеянная дерзость которого должна повлечь за собою мировой пожар и гибель его виновника. Несколько стихотворений из поры моего берлинского студенчества вошли переработанными в мой первый сборник.

Отмечу для характеристики внутреннего перелома, которым сопровождалось мое переселение за границу, что в 1889 году, в год Парижской Всемирной выставки, которую я клеймил как "юбилей секиры", написал я длинное послание к брату жены о теургической задаче искусства с характеристиками и Гесиода, и древнего синкретизма, и искусства катакомб, и романских церквей, и готического стиля, и Рафаэля, и современного притязательного ничтожества; главная мысль содержалась в следующих строках:

В те дни, как племена, готовя смерть и брани,
Стоят, ополчены, в необозримом стане,
И точат нищие на богача топор,
И всяк — соперник всем, и делит всех раздор,
Когда, как торгаши, тому хотим лишь верить,
Что можем мерою ходячею измерить, —
Христово царствие теперь ли призывать?
Но волен жрец искусств: ему дано воззвать, —
Да прозвучит в ушах и родственно и ново —
Вселенской общины спасительное слово.

В 1891 году, отбыв в Берлине девять семестров и напутствуемый наставлениями Гиршфельда тщательно передумать и изложить по-латыни свою диссертацию, а также хорошо изучить Лувр, я отправился в Париж с томиками Ницше, о котором начинали говорить. Мы поселились вблизи Национальной библиотеки у одного chef d'institution u officier de l'Académie[1], под руководством которого я в течение почти года ежедневно упражнялся во французской стилистике. Тогда же в первый раз побывал я на короткое время в Англии. В парижской Национальной библиотеке, правильно мною посещаемой, познакомился я с И. М. Гревсом; за сближением на почве общих занятий римскою историей последовала и душевная дружба. Он властно указал мне ехать в Рим, к которому я считал себя не довольно подготовленным; я по сей день благодарен ему за то, что он победил мое

[1] Руководящего чиновника академии *(фр.)*.

упорное сопротивление, проистекавшее от избытка благоговейных чувств к Вечному городу, со всем тем, что должно было там открыться. Ни с чем не сравнимы были впечатления этой весенней поездки в Италию через долину разлившейся Роны, через Арль, Ним, Оранж с их древними развалинами, через Марсель, Ментону и Геную. После краткого предварительного пребывания в Риме мы пустились в путь дальше, на Неаполь, и объездили Сицилию, после чего надолго сели в Риме, деля всецело жизнь одной простой итальянской семьи, так что на третий год этой жизни могли считать себя до некоторой степени римлянами. Я посещал германский Археологический институт, участвовал вместе с его питомцами ("ragazzi Capitolini")[1] в обходах древностей, думал только о филологии и археологии и медленно перерабатывал заново, углублял и расширял свою диссертацию, но подолгу обессиливал вследствие изнурявшей меня малярии. Жизнь в Риме привела с собою немало новых знакомств с учеными (вспоминаю, какими они были в ту пору, профессоров Айналова, Крашенникова, М. Н. Сперанского, М. И. Ростовцева, покойных Кирпичникова, Модестова, Редина, Крумбахера, славного Дж. Б. де Росси) и с художниками (братья Сведомские, Рицони, Нестеров, подвижник катакомб — Рейман).

Властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это ницшеанство помогло мне — жестоко и ответственно, но, по совести, правильно — решить представший мне в 1895 году выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которую обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью. Я прямо сказал о всем жене, и между нами был решен развод. Прежде чем были устранены многие препятствия, стоявшие на пути к нашему браку, я и Л. Д. Зиновьева-Аннибал должны были несколько лет скрывать свою связь и скитаться по Италии, Швейцарии и Франции. Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. И не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно, поэт, но и в ней: всю нашу совместную жизнь, полную глубоких внутренних событий, можно без преувеличений назвать для обоих порою почти непрерывного вдохновения и напряженного духовного горения.

Между тем моя первая жена, без моего ведома, принесла Вл. Соловьеву на суд мои стихи. Он нашел в них "главное", как он говорил, — "безусловную самобытность", а о моем "ницшеанстве" предрек, что на нем я не остановлюсь. Я был обрадован телеграммой о его сочувствии и желании, с моего разрешения, отдать мои стихи в журналы. С тех пор, в течение нескольких лет, я имел с ним важные для меня свидания, всякий раз как приезжал в Россию. Он был и покровителем моей музы, и исповедником моего сердца. В последний раз я виделся с ним месяца за два до его кончины и принял его благословение дать своей первой книге заглавие: "Кормчие звезды". Мать моя умерла в 1896 году; разрыв мой с первою женой от нее старательно скрывали, но она все угадывала и страдала, хотя ранний брак мой с самого начала был ей не по сердцу.

Что до моей диссертации, она была представлена в Берлине, и вскоре Гиршфельд обрадовал меня новогодним приветом (1896 года), присланным в Париж, с припиской, что Моммзен высказался о ней очень благоприятно ("sehr günstig beurtheilt") и что сам он к его оценке в факультете присоединился. Каково же было мое разочарование, когда, явившись через несколько месяцев к Моммзену, вышедшему ко мне в халатике, я услышал от него: "Вашею работою я, собственно, недоволен; через несколько лет вы напишете нечто лучшее". После чего он дал мне свою визитную карточку с просьбой к декану факультета показать мне его отчет. Новое удивление испытал я, найдя в отчете щедрые похвалы, кончавшиеся заявлением — "um nicht Superlative zu gebrauchen"[2], — что диссертация далеко выходит за обычный уровень и написана "diligenter et subtiliter"[3];

[1] "Капитолийские парни" *(итал.)*.

[2] "Чтобы не употреблять превосходную степень" *(нем.)*.

[3] Усердно и ясно *(лат.)*.

следовала детальная полемика с моею теорией (о societas publicanorum)[1], имевшей ту особенность, что она противоречила его собственной. Мне оставалось явиться на экзамен, который, по уверениям Гиршфельда и намеку самого Моммзена, был бы простою формальностью; Гиршфельд убеждал меня также по получении докторской степени "габилитироваться" в Германии приват-доцентом. Но на испытание мне никогда не суждено было предстать: ревностное изучение специальных исследований и толстых книг, вроде "Государственного права" Моммзена, не обеспечивало меня от возможности промахов в ответе на какие-нибудь вопросы порядка элементарного, а мое самолюбие с этою возможностью не мирилось. Да и не тем уже в то время сердце полно было.

Рима, однако, я не оставлял для эллинства и за почти годичное наше пребывание в Англии усердно собирал, в лондонском Reading-Room[2] при Британском музее, материалы для исследования религиозно-исторических корней римской веры во вселенскую миссию Рима. Зато в Афинах, где я пробыл год, я уже всецело предаюсь изучению религии Диониса. Это изучение было подсказано настойчивою внутреннею потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем. Из Афин мы ездили с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал на Пасху в Палестину и посетили по пути Александрию и Каир. После этой поездки я заболел в Афинах тифом в столь длительной и опасной форме, что врачи почти уже отчаивались в моем выздоровлении.

Думая о возможной смерти, которая сама по себе всегда была мне желанна, я радовался, что оставляю по себе "Кормчие звезды": книга печаталась в России. В 1903 году я читал курс лекций о Дионисе в парижской Высшей школе общественных наук, устроенной М. М. Ковалевским для русских. Инициатором этого приглашения был покойный И. И. Щукин; с покойным М. М. Ковалевским связала меня с тех пор глубокая приязнь. Там я познакомился с пришедшим на мою лекцию Валерием Брюсовым, уже рецензировавшим мою книгу стихов. Мережковский писал мне, прося дать лекции о Дионисе в "Новый путь". В следующем году мы с женою познакомились с московскими поэтами, — Брюсов, Бальмонт, Балтрушайтис признавали меня торжественно "настоящим", и торжественно же мы побратались, — а вслед затем и с петербургским кружком "Нового пути". В 1905 году мы, покинув Женеву, где я продолжал работать над Дионисом и учился санскриту у де Соссюра, поселились в Петербурге. Осенью 1907 года умерла после семидневной болезни (скарлатины) в деревне Загорье Могилевской губернии Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Что это значило для меня, знает тот, для кого моя лирика не мертвые иероглифы; он знает, почему я жив и чем жив.

Я посвящал в последующие годы много усилий делу петербургского Религиозно-философского общества, а также делу Общества ревнителей художественного слова, основанного покойным Иннокентием Анненским, С. К. Маковским и мною, и в течение двух лет был преемником Анненского, в качестве преподавателя греческой и римской литературы, на Высших женских курсах Раева. В 1912 году я закончил в Риме исследования об отдельных проблемах религии Диониса, которые медленно печатаются и выйдут в свет вместе с общим очерком, каковой представляют собою статьи в "Новом пути" и в "Вопросах жизни". Так же исподволь печатаются и "Лира Новалиса" в моем переложении, и монография "Эпос и начало трагедии", и лирическая трилогия "Человек", и статьи о Скрябине, дружба с которым в два последние года его жизни была глубоко значительным и светлым событием на путях моего духа, и, наконец, книга статей "Родное и вселенское", выражающая мое религиозно-общественное самоопределение, каким я обрел его в себе в эти трагические годы. В настоящее время я занят преимущественно переводами трагедий Эсхила и "Новой жизни" Данте. В заключение прибавлю, что я не упоминаю некоторых важнейших для меня и дорогих имен или потому, что они связаны с внутренними событиями, говорить о которых здесь не место, или же по той общей причине, что жизнь моя со времени переселения в Россию вовсе не рассказана в этом очерке.

Вячеслав Иванов

Сочи, январь-февраль 1917 года

[1] Общества откупщиков *(лат.)*.

[2] Читальный зал *(англ.)*.

"ИВАНОВСКИЕ СРЕДЫ"

Николая Бердяева

Осенью 1905 года Вячеслав Иванович Иванов и покойная жена его Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал устроили у себя на "башне", — так называлась квартира их на Таврической на шестом этаже, — журфиксы по средам. Вначале это были скромные собрания друзей и близких знакомых из литературного мира. Ивановы недавно переехали в Петроград из-за границы и завязывали литературные связи. Но как-то сразу сумели они создать вокруг себя особенную атмосферу и привлечь людей самых различных душевных складов и направлений. Это была атмосфера особенной интимности, сгущенная, но совершенно лишенная духа сектантства и исключительности. Поистине В. И. Иванов и Л. Д. Зиновьева-Аннибал обладали даром общения с людьми, даром притяжения людей и их взаимного соединения. Много талантливой энергии тратили они на людей, много внимания уделяли каждому человеку, заинтересовывались каждым в отдельности и заинтересовывали каждого собой, вводили в свою атмосферу, в круг своих исканий. Сразу же выяснилось, что В. И. Иванов не только поэт, но и ученый, мыслитель, мистически настроенный, человек очень широких и разнообразных интересов. Всегда поражала меня в Вяч. Иванове эта необыкновенная способность с каждым говорить на те темы, которые его более всего интересуют, — с ученым о его науке, с художником о живописи, с музыкантом о музыке, с актером о театре, с общественным деятелем об общественных вопросах. Но это было не только приспособление к людям, не только гибкость и пластичность, не только светскость, которая в В. Иванове поистине изумительна, — это был также дар незаметно вводить каждого в атмосферу своих интересов, своих тем, своих поэтических или мистических переживаний через путь, которым каждый идет в жизни. В. Иванов никогда не обострял никаких разногласий, не вел резких споров, он всегда искал сближений и соединений разных людей и разных направлений, любил вырабатывать общие платформы. Он мастерски ставил вопросы, провоцировал у разных людей идейные и интимные признания. Всегда было желание у В. Иванова превратить общение людей в платоновский симпозион, всегда призывал он Эрос. "Соборность" — излюбленный его лозунг. Все эти свойства очень благоприятны для образования центра, духовной лаборатории, в которой сталкивались и формировались разные идейные и литературные течения. И скоро журфиксы по средам превратились в известные всему Петрограду, и даже не одному Петрограду, "Ивановские среды", о которых слагались целые легенды. Все увеличивалось число лиц, посещавших среды, и беседы становились планомерными, с председателем, с определенными темами. Душой, психеей "Ивановских сред" была Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Она не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение, все наши разговоры. Л. Д. Зиновьева-Аннибал была совсем иной натурой, чем Вяч. Иванов, более дионисической, бурной, порывистой, революционной по темпераменту, стихийной, вечно толкающей вперед и ввысь. Такая женская стихия в соединении с утонченным академизмом Вяч. Иванова, слишком многое принимающего и совмещающего в себе, с трудом уловимого в своей единственной и последней вере, образовывала талантливую, поэтически претворенную атмосферу общения, никого и ничего из себя не извергавшую и не отталкивающую. Три года продолжались эти "среды", отвечавшие назревшей культурной потребности, все расширялись и претерпевали разные изменения. Я, кажется, не пропустил ни одной "среды" и был несменяемым председателем на всех происходивших собеседованиях.

На "Ивановских средах" встречались люди очень разных даров, положений и направлений. Мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели — все мирно сходились на Ивановской "башне" и мирно беседовали на темы литературные, художественные, философские, религиозные, оккультные, о литературной злобе дня и о последних, конечных проблемах бытия. Но преобладал тон и стиль мистический. Сразу же создалась атмосфера, в которой очень легко говорилось. В постановке тем и в характере, который приняло их обсуждение, быть может, не хватало жизненной остроты, и никто не думал, что речь идет о самых жизненных его интересах.

Но образовалась утонченная культурная лаборатория, место встречи разных идейных течений, и это был факт, имевший значение в нашей идейной и литературной истории. Многое зарождалось и выявлялось в атмосфере этих собеседований. Мистический анархизм, мистический реализм, символизм, оккультизм, неохристианство — все эти течения обозначались на "средах", имели своих представителей. Темы, связанные с этими течениями, всегда ставились на обсуждение. Но ошибочно было бы смотреть на "среды" как на религиозно-философские собрания. Это не было местом религиозных исканий. Это была сфера культуры, литературы, но с уклоном к предельному. Мистические и религиозные темы ставились скорее как темы культурные, литературные, чем жизненные. Многие подходили к религиозным темам со стороны историко-культурной, эстетической, археологической. Мистика была новью для русских культурных людей, и в подходе к ней чувствовался недостаток опыта и знания, слишком литературное к ней отношение. То было время духовного кризиса и идейного перелома в русском обществе, в наиболее культурном его слое. На "среды" ходили люди, которые группировались вокруг журналов нового направления — "Мира искусства", "Нового пути", "Вопросов жизни", "Весов". Повышался уровень нашей эстетической культуры, загоралось сознание огромного значения искусства для русского возрождения. И както сразу же русское литературно-художественное движение соприкоснулось с движением религиозно-философским. В лице Вяч. Иванова оба течения были слиты в одном образе, и это соприкосновение разных сторон русской духовной жизни все время чувствовалось на "средах". Но ничего не было узко кружкового, сектантского. В беседах находили себе место и люди другого духа, позитивисты, любившие поэзию, марксисты со вкусами к литературе. Вспоминаю беседу об Эросе, одну из центральных тем "сред". Образовался настоящий симпозион, и речи о любви произносили столь различные люди, как сам хозяин Вячеслав Иванов, приехавший из Москвы Андрей Белый и изящный профессор Ф. Ф. Зелинский и А. Луначарский, видевший в современном пролетариате перевоплощение античного Эроса, и один материалист, который ничего не признавал, кроме физиологических процессов. Но господствовали символисты и философы религиозного направления. Частыми посетителями и участниками собеседований по средам были Е. Аничков, М. Волошин, Л. Габрилович, профессор Ф. Зелинский, Вяч. Г. Каратыгин, профессор Н. Котляревский, В. Мейерхольд, В. Нувель, профессор М. Ростовцев, Ф. Сологуб, Г. Чулков, К. Сюннерберг. Часто бывали, но сравнительно редко говорили А. Блок, Бакст, Добужинский, С. Городецкий, М. Кузьмин, К. Сомов, А. Ремизов, П. Соловьева. Реже можно было встретить Д. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Философова, А. Карташева, а также В. Розанова. Нередко "среды" были посвящены поэзии, и многие молодые поэты впервые читали там свои стихи. Собрания по средам постепенно начали расширяться, появлялись все новые и новые люди. В Петрограде много говорили об "Ивановских средах", они вызывали к себе интерес в разных кругах, иногда очень далеких. На одной из "сред", когда собралось человек шестьдесят поэтов, художников, артистов, мыслителей, ученых, мирно беседовавших на утонченные культурные темы, вошел чиновник охранного отделения в сопровождении целого наряда солдат, которые с ружьями и штыками разместились около всех дверей. Почти целую ночь продолжался обыск, в результате которого нежданным гостям пришлось признать свою ошибку. В эту ночь из передней пропала шапка Мережковского, который написал на эту тему статью в газете. Политики на "средах" не было, несмотря на бушевавшую вокруг революцию. Но дионисическая общественная атмосфера отражалась на "средах". В другую эпоху "среды" были бы невозможны. На третий год своего существования собрания по средам начали вырождаться, они потеряли свой интимный характер и стали слишком многолюдными. В последнюю зиму начало бывать много артистов нового театра Комиссаржевской, много молодежи, бывали люди, совсем неизвестные хозяевам, и собеседования потеряли свой прежний характер. Л. Д. Зиновьева-Аннибал заболела в эту зиму воспалением легких и лежала в лечебнице. "Среды" не могли продолжаться в ее отсутствие. Но весной, когда Л. Д. вернулась на "башню" и совсем еще слабая лежала в кресле, еще несколько раз собирались по средам. Но чувствовался конец. "Среды" умирали. Скоро умерла и душа их.

"Среды" продолжались три года. За это время много было событий. Мы собирались и беседовали в исторический 1905 год. Но и в этой исключительно напряженной революционно-политической атмосфере, когда большинство было исключительно поглощено политикой, на "средах" утверждались и отстаивались ценности духовной творческой жизни, поэзии, искусства, философии, мистики, религии. В этих собеседованиях мы себя не чувствовали оторванными от жизни. В них чувствовалась стихия расковывающая и освобождающая. Потом начался другой период русской жизни. Многое было углублено. Все дифференцировалось по разным направлениям и сферам творчества. Сознание очень выросло с того времени. Новая поэзия, новое искусство были признаны и вошли в общую культуру. Религиозно-философские течения углубились. Но в атмосфере, в которой происходили собеседования по средам, было что-то молодое, зачинающее, возбуждающее. И "среды" навсегда останутся ярким эпизодом нашего культурного развития.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Профессора Ф. Ф. Зелинского

I

Мое личное знакомство с Вячеславом Ивановым началось в 1905 году. Имя его было мне уже известно не только как поэта, но и как собрата по научной специальности, о чем речь еще впереди: я был поэтому очень рад, когда через общих знакомых получил приглашение на его полупубличную лекцию, которую он должен был прочесть в частном доме для ограниченного круга лиц на одну из своих любимых тем. Лекция была назначена в 2 ½ ч.; зная по нашим нравам вперед, что она раньше 3 не начнется, я не торопился и пришел последним; все места были заняты, но по распоряжению предупредительной хозяйки мне был принесен складной стул, на котором я и уселся. Мое предчувствие меня не обмануло: одновременно со мной в залу вошел и лектор. Это был среднего роста блондин со слегка румяным лицом, бородкой и голубыми глазами; не тронутые железом волосы, причесанные назад, придавали его мягкому, бесстрастному лицу духовный характер. Он начал ровным, негромким и несмелым голосом; но не успел он договорить первой фразы, как в зале раздался оглушительный треск. Все обратили глаза на место происшествия; оказалось — здесь лежал я на полу среди обломков моего складного стула...

Упоминаю эту маловажную подробность потому, что она дала мне случай оценить самообладание лектора — или, вернее, его стоическую невозмутимость, "атараксию". Он прервал речь ровно настолько, чтоб дать шуму улечься, а затем продолжал тем же ровным, негромким и несмелым голосом, без всякой злобы против лица, которое, хотя и безвинно, испортило ему его вступление. Плавно, как бы ни в чем не бывало, потекла речь далее: о задачах и идеалах новой поэзии, о недоговоренном и недоговоримом, о палитре чувств, о словах-сигналах. Чувствуя себя виноватым перед лектором, я с удвоенным вниманием следил за его рассуждением; но вскоре должен был убедиться, что, даже удесятерив его, я все же не поспел бы за прихотливыми извилинами его мысли. Сплошь да рядом хотелось его остановить, просить повторить ту или другую фразу, чтобы доискаться смысла, несомненно, оригинального и замечательного, но таящегося за таинственной изгородью мудреных, мудрено сплетенных слов. Получилось чувство глубокой симпатии, приправленное удивлением и жалостью, удивление вызывалось поразительной сгущенностью мысли, требовавшей как бы разбавления водой собственного рассуждения для того, чтобы стать прозрачной, жалость — убеждением, что именно по этой причине В. Иванов для большинства своих слушателей останется не только непонятым, но даже, если можно выразиться, и нечаянным. Так оно и вышло. Но между мной и тогдашним лектором завязались с тех пор очень интимные и тонкие личные отношения, обусловленные жаждой понять, с одной стороны, жаждой быть понятым — с другой.

II

За отсутствием у нас методов объективной литературной критики (они есть, но их надо обнаружить) единственно честной в этой области остается критика отражающая, то есть говорящая, чем является критикуемый в сознании критикующего. Это правильно по отношению ко всем авторам, но особенно по отношению к таким крайним субъективистам, как В. Иванов; здесь фактическая необходимость представляет-

ся также и этической справедливостью. Я намерен изобразить В. Иванова, каким он представляется мне, заранее будучи уверен в том, что мое изображение не совпадает с представлением, которое себе составил о нем тот или другой из моих читателей, и подавно не совпадет с тем, которое сам изображаемый составил себе о себе же.

В одной из своих ранних статей, говоря о вакхических сценах в изображении А. Н. Майкова, я выразился следующим образом: "Это — вакхизм александрийских барельефов, красивых и сладострастных, так и располагающий душу к мечтательности и неге, почти тот самый, который мы находим у Батюшкова и у Пушкина; это не тот демонический вакхизм, которым дышат "Вакханки" Еврипида, не тот стихийный, восторженный экстаз, в котором человек почувствовал свое единство с природой и с божеством — и бессмертие своей божественной души. А между тем это, пожалуй, и есть та почва, на которой произойдет слияние между греческим и славянским духом: недаром полуславянин Фр. Ницше первый его открыл и возвестил о нем в своей дивной, поистине вакхической книге о рождении трагедии"[1].

Эти слова были написаны в 1899 году, когда я еще ничего о В. Иванове не знал; они оказались вещими. В 1903 году появилась первая книга лирических стихотворений В. Иванова под заглавием "Кормчие звезды"; в следующем — "Прозрачность. Вторая книга лирики"; затем еще ряд сборников и отдельных циклов и стихотворений, объединяемых ныне в главном и (пока) лучшем творении нашего поэта, в его "Cor ardens"[2]. Еще раньше в "Северных цветах" за 1905 год увидела свет его символическая трагедия "Тантал". Таков поэтический материал, подлежащий нашей оценке; о пророческом здесь говорить не приходится.

Итак, "Кормчие звезды"... Не надо было прочесть заглавия ко второму циклу — "Дионису", чтобы догадаться, что среди этих звезд самым сильным блеском сияет звезда кроткого и грозного, вечно манящего и вечно неразгаданного бога недренных тайн. Это уже не "тирс изломанный", не "чаша золотая", не сладкая дрема вакханки под шелест тополя и журчание текущего ручейка: Дионис-Загрей, мировая жертва, растерзанная титанами в пещерах сумрачного царства, символ и освящение зиждительных страданий и зиждительной смерти, — и Дионис, сын Семелы, Дионис возрожденный и вечный, мировая ярость, победоносное око вселенной, зиждительное веселье и зиждительная любовь... Нет, всякое истолкование оказывается слишком плоским. Миф — не аллегория, он не растворяется в рассуждении, подобно ей; зачерпнутое пламя разлетается дымом между зачерпнувшими пальцами, и по-прежнему горит в причудливых образах видимая бесплотность огня.

Туда, в царство недренных тайн, спустился некогда Ницше, первый, познавший Диониса; туда же за ним снизошел и В. Иванов. Но Ницше был для В. Иванова лишь примером, не образцом. Сплетение смерти и возрождения — повторяю, что это истолкование слишком плоско и убого — более поразило В. Иванова, чем Дионис-голос Воли, каким его, тоже глубоко и верно, понял Ницше. И тут рядом с Дионисом воссияла другая "кормчая звезда", тоже озарившая некогда вещую душу великого предшественника нашего поэта, — Гераклит. Идея изначального огня, всерождающего и всепоглощающего, рождающего ради поглощения и поглощающего ради рождения, естественно сплелась с идеей Диониса.

Вместе эти две великие и неисчерпаемые идеи оплодотворили душу "пламенника" — им он обязан своими самыми чудными и сильными вдохновениями. Так, по крайней мере, мне кажется; свою субъективную точку зрения я уже оговорил и повторять своей оговорки больше не буду.

III

В этот символ растерзанного и возрожденного Диониса укладывается добрая часть поэзии В. Иванова; но так как это

---

[1] "Из жизни идей", т. I, с. 237 второго издания.

[2] "Пылающее сердце" *(лат.)*. "Cor ardens". Часть первая: Cor ardens. Speculum speculorum*. Эрос. Золотые завесы. М., книгоиздательство "Скорпион", 1911. Часть вторая была обещана на месяц май того же года; но, как известно, обещания влюбленных и поэтов не доходят до слуха богов. Она обнимет цикл "Любовь и Смерть" и "Rosarium"; многие стихотворения этой второй части, благодаря любезности автора, были у меня под руками (она появилась лишь в 1913 году. Вскоре затем вышел и новый сборник стихов под заглавием "Тайна" и новая трагедия под заглавием "Дети Прометея". Кроме того, должны быть отмечены поэтические переводы В. Иванова, появившиеся недавно в коллекции М. и С. Сабашниковых в Москве: лирических отрывков Алкея и Сафо и сонетов Петрарки).

* "Зеркало зеркал" *(лат.)*.

именно символ, а не аллегория, то он допускает очень разнообразное понимание и появляется перед умом поэта в самых различных образах. То это Фаэтон, свергаемый с колесницы солнца, — о нем плачут Гелиады, но роптать не должно, ибо "бессмертен полный миг" ("Прозрачность", с. 124): глубокая истина, звучащая основной нотой также и в "Тантале". То это Орфей, — тот же Дионис в сущности ("Прозрачность", с. 138).

Мы подкрались, улучили полноты верховной
миг,
Бога с богом разлучили, растерзали вечный лик,
И гармоний возмущенных вопиет из крови стон.
Вновь из волн порабощенных, красным солнцем
встанет он.
Строя семя, мера бога сердце будет вновь
томить,
От порога до порога к невозможному стремить.
И когда чудесной властью исполненье вдруг
прильет,
Сердце вновь изменит счастью, нектар цельный
разольет.
Вскрикнут струны искушенья, смолкнут жалобой
живой...
Вновь разрыв и исступленье, и растерзан Вакх!
Эвой!

То опять мир нисходит в душу поэта, и "яростное" настроение, внушившее ему идею "полноты мига", сменяется настроением "жертвенным": обреченный безвременной зиждительной смерти приходит к нему в его "Вертоград на горе зеленой" и просит могилы под звездным кипарисом — под покровом всеусыпляющей Ночи. Исполнено было желание ("Кормчие звезды", с. 362)...

Вертоград мой на горе высокой,
В нем сижу под звездным кипарисом —
Слез не лью, утешный. Шепчут ветви;
Звезды внемлют. Тихи ветви; звезды
Им поют. Дрожат, как струны, корни
В голос им. Гора звучит созвучно
Небесам... И снова шепчут ветви...
Звезды гаснут. Край небес светлеет.
Из-за края моря брызжет солнце...
Гостя лик сияет пред очами...
Смотрит в очи милостное солнце.

Нельзя было не привести заключительных стихов этого дивного ноктюрна, в столь торжественно тихих аккордах преображающих негу жертвенной самоотдачи и зиждительной смерти. Но более близко духу поэта то другое преображение дионисизма, яростное, созидающее в чувстве полноты мига непосредственно перед его разрушением истинно трагическое настроение. Это и есть мотив Фаэтона, мотив Орфея; но нигде поэт его не воплотил так смело и так ярко, как в образе фессалийца Еврипила — в одной из немногих своих баллад ("Cor ardens", I, 31). Здесь полнее, чем где-либо, с Дионисом сочетался Гераклит, мистическое изречение которого о "суде огня" дало и эпиграф стихотворению. Сюжет заимствован из темной патрейской легенды, сообщаемой Павсанием (VII, 19, 6): "Когда Илион был взят и эллины стали делить добычу, Еврипил, сын Евемона, получил ларец; а было в том ларце изображение Диониса, произведение, как говорят, Гефеста, данное Зевсом в дар Дардану (родоначальнику троянских царей). Говорят еще, что Кассандра подбросила этот ларец на горе тому из эллинов, который его найдет. И вот Еврипил вскрыл ларец, увидел изображение и тотчас лишился ума". Для нашего поэта безумие Еврипила могло быть только дионисическим безумием ясновидящего, таким, в котором его прозревший ум постиг таинство зиждительной смерти, всепоглощающего ради всесозидания огня. А если так, то

Пойте пагубу сражений,
Торжествуйте севы сечь!
Правосудных расторжений
Лобызайте алый меч!

Огневого воеводы
Множьте, множьте легион!
Кто прильнул к устам свободы,
Хмелем молний упоен.

IV

Дионисически-гераклитовское миросозерцание ведет последовательно к идее эстетического, не этического оправдания мира, или, что одно и то же, к идее этической бесцельности мирового становления. "Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить", — наш поэт приводит где-то эти известные слова Бальмонта; но это оправдание мир носит в себе, в самом прекрасном процессе своего становления, а не в какой-нибудь нравственной цели. Растерзанный титанами Дионис вновь воссоединяется сам с собою; но когда наступит "полнота мига" этого воссоединения, "сердце вновь изменит счастью, нектар цельный разольет". Итак, что же такое мировое становление? По Гераклиту – забава

Бога; Эон — это мальчик, играющий в шашки; так гласит его знаменитая притча. Точно так же и его последователь Ницше сорвал завесу с таинственно страшной мировой Воли Шопенгауэра — и перед его уже не испуганными, а смеющимися глазами предстало зрелище всемирной, бесконечной пляски, предстал Заратустра-плясун, стряхнувший со своих легких плеч "ярмо целей". По той же стезе пошел, наконец, и наш поэт; такова, по крайней мере, одна из уловимых идей, вздымающихся в туманном море его символической трагедии "Тантал". Герой похищает у богов кубок бессмертия, уделяет его своим единомышленникам и пьет из него сам; но когда те его спрашивают, что он, бессмертный и Бог, он, Тантал-Солнце, будет делать со своим бессмертием, он, просветленный наитием Диониса, отвечает:

Плясать
Я буду, други! И поить бессмертием
Из этой чаши — нет в бессмертной чаше дна!
Вы, други, будете царить, а я — плясать,
Скитаясь долу! Упоенный сонм со мной
Содружников, сочеловеков, собогов —
Прекрасный сонм, богоявленный, гордый сонм!..
Вы ж стерегите свой венец: они встают,
Как лес дремучий, — и со мной запляшет лес!
Смеется Тантал! Пляшет с ним его печаль,
Его "Довольно!" слов прощальных — и его
"Приди!" обетованьям Адрастеиным.

Везде ли остался он верен этой идее красивой бесцельности и беспредельной пляски? Я лично нимало не посетовал бы на него и за измену: пусть глаза отдыхают на ней — сердцу хочется большего, хочется чего-то немыслимого и непредставимого, но страстно чаянного и возлюбленного. А поэту позволительно отдаваться и противоречивым настроениям и чаяниям. Только был ли В. Иванов вполне поэтом, когда он создавал свою мыслительски глубокую поэму "Сон Мелампа" ("Cor ardens", I, с. 98)? Да, был; и воспроизвел он свой собственный дионисический сон о Дионисе растерзанном и Дионисе возрожденном, о змеях Геи, змеях женского порядка, змеях-причинах, но и... о змиях Зевса, змиях мужского порядка. Кто они? Это

Нам — женихи глубоких небес, обрученные змии
Целей святых. Ибо каждый из нас уготовлен
на ниве
Пламенной той, что кудрями главу облегает
Кронида,
Ярый супруг. Совершатся судьбы, приведут
гименеи:
Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами
иеба.

Но вот проснулся вещий сновидец, вспомнил другой свой сон, сон вечной пляски и красивой бесцельности... Как же так? Цели и бесцельность? Задумался — и сочинил в прозе примечание к поэме "Сон Мелампа".

Да, этот двойной порядок змеиной породы был правилен, есть поток и встречный поток, есть Роя и Антирроя; "но, вопреки тексту поэмы, я отожествляю понятие Антиррои с понятием целесообразности лишь условно и предпочитаю определить первое просто как встречную причинность". Итак, не finis, а только causa finalis[1]; конечно, раз мы в области метафизики, то субтильную дистинкцию всегда найти можно, чтобы загладить противоречие. Но я предпочитаю верить, что "Сон Мелампа" тоже явился из роговых врат, предпочитаю признать в нем тоже своего рода Антирроею и сохранить в их неприкосновенности оба противоречивых дионисических чаяния.

V

В кратком очерке всего не перескажешь. Я остановился на двух "кормчих звездах" В. Иванова, или, пожалуй, трех, так как к Дионису и Гераклиту необходимо прибавить еще и Ницше, сияющего не одним только отраженным светом тех двух. Но их гораздо больше: тут и Данте, Петрарка, Леопарди, и Гете с Новалисом, и Байрон, и Бетховен; встретимся даже и с "ботаником зла". Хотелось бы, однако, указать еще на одну "звезду", — "звезду" первой величины. Без нее В. Иванов не был бы исполнителем тех надежд, о которых я говорил в моей вышеприведенной вещей заметке. Это — русская народность.

Дионисическое мировоззрение, жертвенность, зиждительное страдание и зиждительная смерть — они давно слились с атмосферой, которую отчасти впитал в себя, отчасти из себя родил "край родной долготерпения". И В. Иванов, как верный сын этого края, нашел в дионисизме именно эту черту, мало выдвинутую цветущим эллинством. Странно встретить среди стихотворений, посвященных "Дионису", в качестве второго то, которое озаглавлено "Аскет". Но нет, так должно было быть ("Кормчие звезды", с. 45).

[1] Конечная причина *(лат.)*.

Я — жертва — жертвенник творила:
Достойны жертв дары мои!
Я мир слезами напоила:
Их сплавит в людях жар горнила
В восторги вечные любви!

"Жар горнила"! Конечно, ведь Дионис — это огонь, мы это уже знаем.

И тут Дионису-огню подает руку древнерусская мифология с ее культом огня и солнца. "Как зарница по поднебесью гуляла" ("Кормчие звезды", с. 43), "У меня ль, у заряницы, злат венец" ("Cor ardens", с. 131) — и так далее. Эта нотка нашла полный и богатый отзвук в сердце поэта-ученика: я разумею первый стихотворный опыт, внушивший столько надежд, Сергея Городецкого. Теперь и у него уже явились ученики; русско-народный дионисизм завоевал себе прочное место в современной поэзии.

VI

Но Дионис — это символ, а символ — это сверхполнота представления. Символическая речь не наливает вам по каплям именно столько, сколько нужно для вашего сознания, — она ударяет в него волнами, и каждая волна, прилив отливает и, отливая, оставляет в вашем сознании осадок; этот осадок — это и есть то, что нужно. О символизме, как стиле, много говорили и еще больше писали; мне дело представляется так, причем прошу не смущаться прозаичностью моей притчи.

Древняя фармакопея стремилась знать "все зелья, какие рождает кормилица-земля"; каждое имеет свою целебную силу, но извлечь эту силу она предоставляла самому организму, в который она вводила данное целебное зелье. Новейшая фармакопея извлекает эту силу сама; где древняя прописывала "мяту", там новейшая прописывает "ментол". Что такое ментол? Это — целебная сила мяты, из нее извлеченная; кроме него, мята содержит еще другие составные части — клетчатку, белковые вещества, соли. Не они важны; но древняя фармакопея, имевшая только мяту, поневоле и их давала пациенту, предоставляя ему самому выделить их силой своего организма. Итак, мята — это сверхполнота, это символ; ментол — это извлеченность, отвлеченность, абстракция. С нашей точки зрения древняя фармакопея была символической, новейшая — отвлеченной.

То же самое относится к языку — и здесь приходится вспомнить о красивом и глубокомысленном рассуждении Ницше под заглавием "Об истине и лжи во вненравственном значении" (Werke, X, 15, 9 сл.). Мы говорим о "силе", но силы я не вижу, я вижу только предметы, в которых эта сила проявляется; и если я живу в первобытной обстановке, то сила будет для меня неразделима с ее самыми сильными живыми носителями, со львом или быком; я скажу "бык" там, где мне нужно сказать "сила". В представлении "бык" много составных частей и помимо "силы": там и "рост", и "вес", и "бурость" (или "белость" и т. д.), и "четвероногость", и "рогатость", но я предоставляю своему слушателю самому их отбросить и сохранить в своем сознании только то, что нужно, а именно "силу". Ну, а развитой язык сам извлекает из "быка" и прочих носителей силы это их свойство, он создает понятие "сила", эту великую ложь, по Ницше, сменившую с тех пор древнюю истину непосредственного представления. Для разумеющего "силу" — "бык" будет сверхполнотой, будет символом. Итак, все изначальное было символическим, все развитое стало отвлеченным.

Отсюда видно, что символическая речь — самая естественная речь для дионисически настроенной души; ибо дионисизм — это возвращение к изначальности, это отречение от "лжи" понятий в пользу "истинности" представлений. Этим, однако, еще не все сказано: психология символизма гораздо глубже.

Я сказал только то, что символизм — это сверхполнота представлений; это определение нуждается в дальнейшем развитии. Ведь само по себе это свойство в уме рассудительного человека может сойти за недостаток. На что этот переизбыток? По-видимому, новейшая фармакопея поступает вполне правильно, извлекая из мяты один ментол и жертвуя остальными веществами. То же и здесь.

Нет, не то же. Не следует забывать, что названная сверхполнота представления вызывает в душе воспринимающего и сверхполноту чувства, а с него такой подъем, который немыслим при речи несимволической, дающей именно столько, сколько нужно. Игра приливающих волн меня радует и крепит совершенно независимо от их осадка, хотя этот осадок и есть то, что мне нужно в данную минуту. Пусть из

представления "бык" мой ум выделил только понятие "сила"; все же его образ, раз будучи выражен, не пропадет для меня бесследно, он вызывает во мне чувства, которых никогда не вызовет голая отвлеченность "сила"; и в этой сверхполноте чувства и заключается ценность и прелесть символической поэзии.

Я во всем этом отрывке не называл по имени нашего поэта, но имел все время в виду его одного. Конечно, он далеко не единственный символист даже и в нашей литературе; но вряд ли для кого-либо символическая речь будет таким естественным способом выражения, как для этого пророка Диониса.

VII

А это, в свою очередь, отразилось на языке. Язык В. Иванова — нечто единственное, ни у кого, кроме него, не встречающееся, предмет беспредельного удивления для его друзей, но и постоянных насмешек для его противников.

Действительно, что сталось с русским языком, застывшим, казалось, в богатстве своих слов и форм, что сталось с ним в руках у этого кудесника? Мы опять возвращены к изначальности, к периоду творческой молодости языка. В горниле дионисизма плавятся острые грани и отверделые поверхности слов; язык вновь становится гибким и способным к новым образованиям и слияниям. В то же время воскресает и то, что казалось полузабытым и даже совсем забытым. Малейшая извилина мысли, тончайшая тень представления ищет своего, именно ей нужного выражения и гнет, растягивает, спаяет до тех пор, пока не найдет того, что ей нужно. Если бы было принято составлять для наших поэтов, как для древних, "специальные словари", вряд ли кто-либо оказался бы по запасу своих слов богаче нашего поэта. И при таком переизбытке вечное алкание — то и дело тонкость ощущения, музыка стиха, игра аллитерации потребуют новых образований, — и поэт берет свой молот и кует, кует до тех пор, пока из элементов существующего не выкует того нового, которое ему нужно.

Но при всей своей смелости В. Иванов всегда строго национален; его переизбыток состоит либо из древних церковно-славянских или русско-народных слов или из им же образованных с помощью русских же элементов. Отсюда строгое единство, строгая цельность его поэтического стиля; тех галлицизмов, которыми пестрит, например, язык его сподвижника, покойного И. Ф. Анненского, и которые ему прощаются, как удивительно соответствующие его прихотливой, слегка офранцуженной натуре, — их у В. Иванова не найдешь. Конечно, я далек от мысли, что все его неологизмы (в широком смысле) были одинаково удачными, мне очень не нравится одно из его излюбленных слов — "молнийный" (особенно в сравнительной степени — "молнийней"), тем более что аналогии родственных образований "линейный", "лилейный" и т. д. доказывают его несоответствие духу языка; я бы предпочел "молненный". Не думаю, равным образом, чтобы слово "рыжекосмый" годилось в эпитет легким нимфам; я бы его скорее применил к Иуде Искариоту или к сатане. Но это мелочи; в общем же можно только преклониться перед творческой силой нашего поэта, не находящей себе равной даже у самых могучих представителей современной русской поэзии, — поскольку они поэты, а не спортсмены.

Но откуда же взялась эта сила?

Я уже обмолвился об этом. Изо всех языков нашей европейской культуры только один ею обладает, и притом действительно в еще большей степени, чем даже достигнутая В. Ивановым; это язык греческий. И нигде словотворная сила греческого языка не сказывается так мощно, как в гимнах, посвященных Дионису, — в дифирамбах. Это Дионисов огонь расплавляет застывшие образования и делает их способными ко все новым и новым сочетаниям. А из поэтов-недифирамбистов только один к ним приближается по оригинальности и силе своего творчества в области слова, это — Эсхил. В. Иванов, в сущности, только перенес в русский язык ту дионисическую свободу, которую он изучил в творениях своих греческих образцов; и в этом отношении он стал одним из тех возрожденцев, которых требует загорающаяся заря русской умственной культуры.

VIII

Казалось бы, такой пламенный новатор во всей области поэзии, как В. Иванов, должен был и в ее метрической части прорвать традиционные межи; на деле же это ожидание оправдывается только наполовину. Если разделить всю область размеров

и строф на русскую и экзотическую, включая в первую все те, которые либо ощущаются нами, как родные, либо путем родных же приемов могут из них быть развиты, то мы в этой русской области находим у нашего поэта нормальное богатство, но не переизбыток; по крайней мере, другие поэты — Бальмонт, например, с его асинартетами — зашли в этом отношении дальше. Самые глубокие и привлекательные свои мысли В. Иванов высказал в сравнительно очень простых строфах.

Другое дело — экзотические размеры и строфы; в них мы можем различать античную, романскую и немецкую группы... Не скажу, чтоб все экзотические строфы в них укладывались. Есть у В. Иванова, например, и газели, но о них пусть судят другие; для меня это — упражнения на трапеции, удивительные по ловкости, но и только. Есть у него затем и слоки ("Прозрачность", с. 17), превосходные по силе и таинственности, но, к сожалению... или, вернее, к счастью, не имеющие ничего общего с настоящими слоками. Это простые русские строфы, и я этому сердечно рад: индийского Диониса я и в искусстве не выношу. Нет, вернемся к отмежеванным трем группам.

Античная не более как естественна; можно скорее подивиться, что она сравнительно так слабо представлена. К ней принадлежит, прежде всего, тот ямбический триметр, которым написан "Тантал" — написан удивительно плавно и естественно: теперь у нас есть что сопоставить с третьим действием — этой драмой в драме, второй части "Фауста". Ну, а затем — гекзаметры, гликонеи, алкеевские и саффические строфы, подобия асклепиадеев; не забудем и виртуозные воспроизведения хорических строф в переводах из Пиндара и Вакхилида. Все же я желал бы видеть в логаэдах нашего поэта более выдержанным принцип единого ударения: здесь, где вследствие неравномерности не размер определяет ударение, а ударение размер, неопределимых ударений быть не должно. Возьмем стих (гликоней) вроде следующего: "Голубеющую печаль" ("Прозрачность", с. 92); как его читать? "Го́лубе́ющу́ю печаль" или "Го́лубе́ющую́ печаль"? Только при втором чтении получится требуемый (второй) гликоней; но откуда нам знать, что его следует читать именно так? Вот почему принцип единого ударения должен быть признан обязательным. Конечно, его проведение повлечет с собою некоторые стеснения — длинные слова, вроде выписанного, им исключаются. Но ведь логаэды вообще не принадлежат к насущному хлебу поэта.

Из романских форм более всех представлен сонет и терцина — формы трудные с их тройными и четверными рифмами, но тем более привлекательные для такого виртуоза рифмы, как наш поэт. Можно даже сказать, что он иногда увлекается своей ловкостью в поборении этих трудностей, нарочно отыскивая самые редкие и замысловатые рифмы. Впрочем, современная поэзия вообще достигла такого совершенства в этом направлении, что, даже будучи В. Ивановым, будешь только одним из лучших, а не лучшим.

Зато немецкая ритмика с ее произвольным числом безударных слогов между ударнымн вряд ли составит ценное приобретение для нашей поэзии; мне она кажется противоречащей духу нашего языка. Конечно, если В. Иванов напишет, пользуясь ее приемами, такое чудное стихотворение, как "Аттика и Галилея" ("Cor ardens", с. 62), —

Я видел храм Девы нерукотворный,
Где долинам Эдема светит ангел Гермона,
Парфенон златоржавый в кремле Необорной
Пред орлом синекрылым Пентеликона —

то часть обаяния естественно перейдет и на размер. Но это не доказательство.

Вообще же стих В. Иванова поражает своей звучностью, плавностью. Мало кто, как он, умеет избегать шероховатостей красивым подбором гласных, благорастворенностью согласных, наконец, всякого рода звуковыми эффектами. К ним принадлежит и та аллитерация, которую он сам насмешливо называет "тягучей" ("Cor ardens", с. 149). Она у него редко бывает очень заметной; такие стихи, как ("Cor ardens", с. 134)

Пьяный пламень поле пашет,
Жадный жатву жизни жнет —

критика их не пощадила — составляют исключение. Обычно она является скромной и стыдливой парой ("Прозрачность", с. 33):

Реяний знаменья,
Веяний вестницы,
Райского каменья,
Легкие лестницы —

и кто откажется в таких случаях признать их своеобразную эфирную красоту?

IX

В заключение да будет мне разрешено еще раз сослаться на мою статью-предтечу.

"В настоящее время, — сказал я в ней (с. 232), — поэт античности должен быть в значительной степени и исследователем, притом исследователем добросовестным и терпеливым. Те идеи античности, которые лежали на поверхности и могли быть найдены без труда, уже давно восприняты человечеством; это было в эпоху первого романского возрождения, давшего нам Шекспира. Уже в эпоху второго германского возрождения требовалась работа заступа, чтобы обнаружить подповерхностный слой античности; еще в большей степени эта работа требуется теперь для осуществления третьего, славянского возрождения".

Крупное значение В. Иванова как одного из предвестников этого возрождения обусловливается тем, что он в то же время и поэт, и исследователь античности. Филологом начал он свое поприще, филологом остался он и поныне. Его филологическое исследование о публиканах на латинском языке (которым он, к слову сказать, владеет прекрасно), его книга о страдающем боге (Дионисе), его введение к Гомеру показывают нам его именно как добросовестного и терпеливого исследователя античности, этой материнской почвы его идей. Его переводы из Пиндара и Вакхилида, о которых уже была речь, являют нам в счастливом слиянии филолога и поэта и заставляют жалеть, что он сравнительно так мало посвятил свой талант воскрешению греческой поэзии в русской. Правда, он принципиально скептически относится к переводам ("Прозрачность", с. 113):

> Затем, что стих чужой — что скользкий бог
> Протей;
> Не улучить его охватом, ни отвагой...
> Милей досужий люд своей забавит сказкой.

Милей, не спорю; но творящий должен творить то, чего никто лучше него сотворить не в силах. Все указанные свойства В. Иванова намечают его, как будущего переводчика Эсхила — и именно поэтому он от этой задачи уклониться не вправе. В этой области следует сказать: кто может, тот и должен. Этим не высказано пренебрежение к "своей сказке" нашего поэта; никто, прочитав настоящий очерк, меня в этом пренебрежении не обвинит. Но если есть кто-нибудь, перед кем ему не стыдно будет преклониться, то это — поэт-жрец античной трагедии; и если есть заслуга, которой он может превзойти свои понынешние заслуги, то это — воссоздание Эсхила в русской поэзии.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Андрея Белого

I

Творения Вячеслава Иванова стали пред нами труднейшим, мудрейшим, "к р у т е й ш и м" экстрактом культуры не оттого, что облек он задания свои в утонченные сложные формы, а оттого, что обилие граней его, из которых отдельная грань представляет собой красоту простоты, — волят встать перед нами в одновременном охвате; теряемся мы; нет активности в нас и нет воли внимания к странному миру его, где огромность перспектив сочетается с тщательным совершенством деталей; парить в облаках мы привыкли; привыкли рассматривать в лупу деталь; ни видеть деталей парений, ни воспарять сквозь детали еще не умеем.

Его книги проходят пред взором величием замысла, покрываемого инкрустацией мелкой работы, напоминая слонов, изукрашенных золототканными пологами и влекущих увесистый шаг своих ритмов по инкрустациям слов; сытый роскошью, данной от Бога ему, похищает, как Тантал на пире богов, свои образы он; мы же, к р и т и к и, уподобляясь Иксиону и Сизифу, то крутимся в вихре его созерцаний, томясь этим вихрем, то подымаем обилие образов, точно тяжкий утес, нам упавший на плечи.

В сочетаниях многообразья даров с неумением их возвести в простоту совершенства вскрывает трагедию он александрийской культуры, не понятой нами; периферическое выраженье ее есть э к л е к т и к а; бренный оползень "с и н т е з а", перед нами рассыпанный щебнем из догм, поучений и сект, на протяжении столетий скрывает он тайну истоков души, не сумевшей осуществить печать духа в каркасах всесветного синтеза и в расщепах сознания.

В Александрии вставала задача неописуемой сложности: выявить всеединого духа — конкретно; "д у ш е в н о е" взятие Духа (рассудком и чувством) явило расщеп. Между схемой и чувственным образом распят Александриец, имевший видение на пути в свой Дамаск, о котором он нам и не мог

внятно спеть (по условиям философии и мистики того времени): нужно было шестнадцать столетий искать путей нового Синтеза, чтобы с новыми средствами мысли и чувства стоять перед "тайною" Александрии, еще не разгаданной; в ее разгадке грядущее.

И поскольку мы взор устремляем в грядущее, в нас развиваются и болезни александрийского времени, как прообразы неизбежных и "детских" болезней духовного роста.

Тайна духа, не вскрытого в произведениях александрийской культуры, есть "покровение". Откровения пятнами, образованными в глазах при неосторожной попытке взглянуть в лицо солнца: пятна мрака на свете — глазной катаракт — есть явление временное и оно — неизбежно.

Вячеслав Иванов — Александриец XX века не там, где смакует красоты античности он; Александриец он там, где в заданиях нашего времени видит он прорезы будущих чаяний; говоря о ядре его личности, мы должны говорить о его антиномиях, неизбежных несовершенствах и... срывах; легкокрылой гармонии мы a priori не должны ожидать от него. Для себя избирает труднейшее он, и его удел — смерть.

Говорить о его совершенствах, желать воскресения без смерти ему мы не можем, мы слишком серьезно относимся к содержанию духовных трагических даров, им развитых. Высшей хвалою ему может быть лишь строжайшая критика; таково его творчество, что оно не вскрываемо в недрах своих без войны, объявляемой маскам его — "совершенству"[1] и "цельности". Объективное изъяснение путей Вячеслава Иванова — изъяснение градации углубляемых антиномий; исходя в антиномиях, он умирает пред нами, как только поэт или только философ. Пересечение поэта в мудреца не достигнуто им: возможно в грядущем оно, но... ценою... трагедии, почти катастрофы; драмой судьбы говорят его книги.

II

Антиномии нашего времени перекрещены в Вячеславе Иванове. Он являет собою столкновенье даров: мистик, лирик, филолог, философ, профессор, новатор, утонченный скептик — в нем спорят мозаикой, где отдельный камень есть дар; сумма выглядит великолепною выставкою; многогранное творчество предстает птицей — Сирином: "На суку извилистом и чудном пестрых сказок пышная жилица, вся в огне, в сиянье изумрудном, над водой качается жар-птица" (Фет).

Собеседник, соединяющий проницательность с добротой и способностью увлекаться всем ярким, — таков он в общении; здесь "поэт" преломляет собой педантизм специалиста в особую зоркую мягкость; в филологе крепнет поэт; автор книги, написанной на изящной латыни, трактата о Дионисе, ученого очерка "Эпос Гомера" в годах расцветает поэтом, мыслителем и теоретиком русского символизма. Специалист спел поэму по многотомию словарей: придавая науке оттенок фантазии и создавая фантазии остов из фактов, сумел сочетать он науку и миф: и тенденция к сочетанию выражает основу души его, антиномичность его раскрывается в уплотненье мифических крылий до исторической были.

Сочетание мифа науки с научной основой фантазии, вписанной в нас, вылагается в нем многоцветной мозаикой, из которой нам сложены великолепия его умственных и душевных картин; Вячеслав Иванов проникнут дыханием пресыщенной александрийской культуры; Муза — "Сказок... жилища" — в *огне*[2], пробегающем вихрем образов: *огне*зрящие, *огне*ружные легионы духов в *огне*струях летят, *огне*носицы жены и *огне*носцы на *огне*носных конях низвергают *стопламенность огне*вечных пожаров, несясь *огне*окими, *огне*вержными водопадами мимо[3]. Ковер его Музы изоткан обличьем огней — Гераклитовых, или... Логе?

Ни того, ни другого: огней самоцветных каменьев.

Пейзаж Вячеслава Иванова есть мозаика из прозрачных и непрозрачных кристаллов: гранение, разграждение, преломление блещущих хладно-каменных граней встречает нас в ней; Вячеслав Иванов сопутствует всюду своей тяжкогранной природе; он пишет в стихах философию драгоценных камней[4], преломлений и отношения светочей к краскам (напоминая нам Гете)[5], где

[1] Объявлением "войны" теоретику выполняю свой долг перед "трагиком", мною ценимым и вызвавшим собственный рок: умереть, чтобы... воскреснуть.

[2] Курсив всюду мой. — *А. Б.*

[3] Словарь "Кормчих звезд" и "Прозрачности".

[4] См. "Прозрачность". Вторая книга лирики.

[5] Idem.

жизнь — только радуга[1], порожденная солнцем[2], где "я" раздробляется спектрами двойников всеединого "я". "Где я, где я — по себе я возалкал: Я — на дне своих зеркал"[3]; соединение преломлений — Фавор: вознесение "я" в сферу света[4]. Откликнулся он контрапункту идей контрапунктами призматических светочей; вложена точность фантазии в блески, и мысль, как алмаз, охраняет ее; вся "Прозрачность" — нежнейшая лирика мысли; и — "диссертация в образах", истощившая точность и движимая в обобщеньях стихией; перемещенье природы фантазии в мысль (и обратно) — трагедия лиро-научных поэм.

Пейзаж, соответствуя мысли, построен законом эстетики, извлекаемым из созерцания геометрических форм, где спинозовский Бог разграждает миры[5] и скульптурит холмы, высекая в них рощи из камня[6], вершина горы — "грань" алмаза[7], и лилия — белая, как... асбест[8]; иконостасный закат изливается заревом "цареградской мозаики"[9] и "гранями сапфира огранена земля"[10]; и выложен купол небесный просветным кристаллом"[11]; небесный пожар ясногранно горит адамитовым камнем[12] и синим сапфиром[13], слагающим: тяжеловесную храмину; и она — огнестолпна[14].

Так что блеск этой "храмины" есть пожар цареградской мозаики из адамантов и яхонтов; не Гераклитовы вихри огней здесь летят, а стоят на столбах мозаичных недвижные огненосицы, не могущие тронуться, не рассыпавшись в тяжеловесную горсть благородных, холодных, блестящих стекляшек.

III

Многоцветны личины поэта-филолога — мистика — полиглота — ритмиста; валы за валами бьют песнями; песнь валов перекидывается в чужие наречия; и Вячеслав Иванов садится писать: по-немецки[15], латыни[16], по-гречески[17]; тесно ему в русском метре, обогащает поэзию ритмом Алкея и Сафо, размерами хоров, ямбическим триметром[18], старороманскими песнями[19], создавая капризы свои (шестистопный терцин)[20], сонет в диаметре и восьмистопный хорей; то он мчится галопами на восьмистопном хорее, то — длит ходы ямба, пресыщая спондеями до... Молоссов и создавая в Анапесте — Кретики.

Многие, прочитав "сны строки", соглашаются с ними, и, отклоняя капризы ритмической гастрономии, восклицают другие: "Переходят радужные краски, раздражая око светом ложным"; те и эти — неправы.

Он — поэт словарей, поэтический сон в нем — иллюзия; но иллюзия — сухость; у преддверия легконогой науки становимся мы, где и метод — ритмичен, и мифы суть гнозисы. Он в прогнозах согрет теплотой невосшедшей зари, отказавшись от прошлой гармонии отвлеченной науки и легкокрылой поэзии; и трагедией пропечатан его поэтический и мыслительный лик; где он труден как лирик, там он углублен как трагик; и где миловиден, там именно он всего ядовитей: слепит сладкий яд; и рой образов, осветленных "Прозрачностью", гаснет — до одной восьмой доли первоначального света[21]; и зреет в глазу катаракт в аллегориях горельефной гирлянды золотощеких амуров барокко, сплетенный с небесными духами Style jesuite[22], где все розы — розетки, которые он считает за

[1] См. "Прозрачность". Вторая книга лирики, с. 5.
[2] Idem., с. 100.
[3] Idem., с. 11.
[4] Idem., с. 123.
[5] "Кормчие звезды". Первая книга стихов, с. 100.
[6] "К. з.".
[7] "Нежная тайна", с. 101.
[8] "Cor ardens", I ч., с. 64.
[9] Ibid, I ч., с. 79.
[10] "Нежная тайна", с. 54.
[11] ""Cor ardens", I ч., с. 61.
[12] "Н. т."
[13] ""Cor ardens", I ч.
[14] Idem., с. 24.
[15] Idem.
[16] "Н. т.".
[17] "Cor ardens".
[18] Размер Алкея и Сафо см.: "Кормчие звезды" и "Прозрачность"; хоровые размеры см.: драма "Тантал" (Сев. цветы, IV, сборник книгоиздательства "Скорпион", 1904).
[19] "Cor ardens", II ч., с. 12—15, 46—47, 105—109, 146, 147, 149 и т. д.
[20] "Cor ardens", I ч.
[21] Отношение света к мраку равно 4 в "Кормчих звездах" и 1/2 в "Нежной тайне".
[22] Иезуитский стиль *(фр.)*. "Слепы мы на красоту явлений". "Cor ardens", I ч., с. 112.

образы тайн; между тем: самонаблюдение воспаленного и налитого кровью зрачка — это все.

Поводырь слепца-лирика, Вячеслав Иванов, профессор, — в сопровождении Ницше и, главным образом, Роде теперь зажигает пожары идей о крушенье "келейных" культур.

Соединить мысли Ницше с учением Августина — нельзя; общины христиан, каннибалов и мистов — несогласуемы вовсе; так, вступивши на путь, по которому шел Манес, он срывается тотчас же, эзотерический мистик; он топит в себе гениального теоретика символизма и зоркого критика (вместе с Вагнером — немец, француз — с Малларме, англичанин — в умении пересказывать Байрона).

IV

Истина есть конкретность, разломы ее в "всеобъятии" — абстрагизм; сенсуальность — естественное дополнение абстракции; недостаточный специалист в философии, чтобы быть новым Гегелем, недостаточно изменивший себя в послушании (как того он потребовал от Феурга) — являет quaternio terminorum[1] красою размаха; да, драма "Сократика" — в нем. В танце образов, снявшихся с мест, что-то силится видеть "Сократик"; и видит — пятно из лучей, обусловленное приливами крови; его уплотняет он заревом цареградской мозаики.

Неописуемая по глубине и размаху трагедия-аномалия передовых певцов мысли: пред колыбелью рождения в них их исконного "я" — поднимается образ "скверпейшего человека" (это — "дух земли" Фауста).

С Вячеславом Ивановым, Фаустом нашего века, у граней культуры любуемся заревом цареградской мозаики мы, не понимая, что это — зарево пламени, охватившее ветхую "храмину" — тело, палимое молнией духа, упавшего с высей и породившего в чувствах — алчбу: "Твоя душа глухонемая в дремучие поникла сны, где бродят, заросли ломая, желаний темных табуны"[2]; в сознании появляется "Вагнер" (Вагнер "Фауста" — "Вагнер" в Фаусте), алчба чувств — "дух" земли, непрочитанный духом[3], но — телом; а непрочитанный Вагнер — предтеча... явления Мефистофеля: "С Протеем будь Протей, вторь каждой маске — маской", то есть стой перед нами не ницций, а весь увешанный "солнцами"[4] изречений и золотых пентаграмм, уподобляясь Фаусту в монологе о том, что философия утомила его; дух земли, появившись на зовы, его ужасает, и, покидая, бросает "Du gleichst dem Geist den du begreifst"[5]... Входит — "Вагнер": в халате, в ночном колпаке.

Вячеславу Иванову принадлежит драма "Тантал", и в ней повествуется о страданиях богоборца, повешенного в безысходных пустотах с потухшею сферой в руках; нам Иванов являет потухшую сферу огромного солнца, которое в состоянии было бы осветить... горизонты грядущей культуры.

V

Душа возлежит в саркофаге из тела, как мумия, оглашающая ночь квадратного мрака речением текстов, иссеченных здесь; над квадратною комнатой — мировой пустотой — взлетели массивы камней миллионнопудовою грудою: то — пирамида; она — наше тело, внутри — "пустота" (или — тело стихий); "пустота" отделяет от стенок массив саркофага, выбитого молотком эгоизма, пленившего душу; душа — это мумия; в ночи ей положили папирус — повествование о путешествиях, "Книгу мертвых".

Перспектива космических и исторических мыслей Иванова есть "пирамида", таящая "Саркофаг", или — "Тантала", брошенного посередине пространства квадратного мрака... в эгоистической "самости", и пирамида стоит перед нами, как... каменный бред.

Один молодой египтолог заметил: надгробные тексты, перелетая со стенок гробницы на саркофаг непосредственно, обнимают массивы его в человекоподобную

[1] Учетверение термина *(лат.)*.

[2] "Cor ardens", с. 195.

[3] "И душа, как Сомнамбула, шла в полусне... И светоч тух"... "Все — только звук, только зов, мощь без выхода, воля в неволе... Или: "вседневная измена, вседневный новый стан: безвыходного плена, безвыходный обман", "Cor ardens", I ч., с. 104, 114... "Прозрачность" с. 90, сюда же о "Слепоте". "Cor ardens", I ч., с. 112, 122, 118, 143, 191, 199 и т. д.

[4] Idem.

[5] "С тобою схож лишь дух, который сам ты познаешь" *(нем.)*. — *Пер. Б. Пастернака.*

форму и высекают в космических, иероглифических надписях постепенно проявленный человеческий смысл.

"Пирамидою" выперты в нас наши органы тела в космических бредах пространства; ощущения "самости" в нас — "саркофаг", заключающий мумию; посередине пустого квадратного мрака стоит эта самость; она и есть "Тантал", повешенный в мировой пустоте, ограниченной блещущим "Зодиаком" (телесным составом); мумия саркофага есть "Фауст" (из сцены с лемурами); по просверленным коридорам — "артериям" кровеносной системы — топочут лемуры в квадратную комнату — в грудь; и, подступив к "саркофагу" — пробившему "самостно" сердцу — они голосят: "Кто это построил... такой скверный дом?" Мефистофель командует ими: "Сторожите же, толстобрюхие, в нижних областях тела". Лемуры стоят: сторожат Вячеслава Иванова, обступив его "сердце" и сняв с него крышку; внутри "сухой мумии" (в пустоте грудной клетки) почил синеватый "божок" (клали мумии в рот его) — "дух", защищенный душой от кольца обступающих лемуров. Над ним стали ангелы: "Часть персти... если бы даже была... из асбеста... Не было бы в ней чистоты". Но "проясняются облачки... сонм блаженных младенцев"... И ангелы возвещают: "Радостно мы принимаем его — ныне в состоянии куколки... Снимаем с него пелены"... (окончание "Фауста").

Совлечем же и мы постепенно с Иванова-Фауста пологи мыслей, играющих ритмами самоблещущей метрики; мы услышим нежнейшие лепеты детского недоуменного духа: "Нищ и светел, прохожу я и пою, отдаю вам радость щедрую мою". Знаем: "раки" Озириса могут быть сброшены с... Горуса, восстающего из "потушенной сферы квадратного мрака".

Иванову в будущем могут сказать:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen[1].

VI

Вячеслав Иванов, когда читал у себя на дому курсы лекций о ритме и метре, вооруженный мелком перед черной доской, он — прекрасен, когда превращает вопросы просодия в мировые картины, не раз в разговоре с Ивановым я испытал ширину кругозора его.

В своеобразии ритмики и словаря его песен теряемся мы; за исключением некоторых несовершенных попыток никто до него не осмелился писать метром древних; он нам доказал, что ямбический периметр присущ духу русской поэзии, он сплел нам гирлянды канцон, вирилэ, сестин, рондо, сонетных триптихов, венков, в гравированье терцина[2] он мастер; сонет у него очень часто получает отчетливость и убедительность совершенства; ему удаются короткие формы размеров с измененными ритмами[3], трехдольники чужды[4]; он их избегает. Отчетливо помню я слово его об условиях техники, выражающих гиератику строчки; к гиератизму стремятся его величавые ямбы, богатые правильным "метром спондеем"[5] и хориамбом[6]. С обильем тонов вторых[7] и с изящнейшим употреблением паузной формы[8]; тут близок он Тютчеву, опережая последнего столкновением пэ-

[1] Чья жизнь в стремлениях прошла, / Того спасти мы можем *(нем.)*. *Пер. Б. Пастернака.* Заключительная сцена II части "Фауста".

[2] В отделе "Любовь и смерть", например, 50 сонетов: в "Rosarium'e" — 17, в "Cor ardens", I ч., — 34, в "Кормчих звездах" — 27, в "Прозрачности" — 19. Вяч. Ивановым написано до 160 сонетов.

[3] Например:

— v — v
v — v v — v
v — v — v "Кормчие звезды",
— v v — v с. 45.

или:

v — v v — v "Кормчие звезды",
v — v v — v v с. 53.
v — v —

[4] "Кормчие звезды" — на 130 хореев и ямбов 4 трехдольника (2 анапеста, 2 амфибрахия), "Cor ardens", I ч. — на 138 хореев и ямбов 7 трехдольников, "Прозрачность" — на 71 хореев и ямбов всего 6 трехдольников и т. д.

[5] "Дай мне любить все, что восторгов пленных" (— — v — — — ⏑ — ⏑ —), "Кормчие звезды". Или "Пусть дух распнет нас" (— — v — —), "Кормчие звезды".

[6] "Всех воскресений колыбель". "Услышано". "Ты понесла". "Нежная тайна", с. 21, 40, 41 и т. д.

[7] В "Нежной тайне" в стихотворениях "Блоку", "Ночь", "Парус", "Утес", "Совы", "Материнство" этот ход проходит 27 раз.

[8] Особенно изящно звучит у него форма паузы "с" в "Нежной тайне", много форм "d"; характерна паузная форма "а" на второй стопе его диметра. См. о паузных формах мою книгу "Символизм".

онов второго с четвертым[1], обычного у Ломоносова; в близости к Тютчеву сказывается почитание Вячеславом Ивановым Тютчева (этот нежный поэт проходил мимо нас; и — остался неузнанным); ритмы, сгоняя пэоны в изысканности мелодии[2], пересекают, где можно, мелодию строчками метра: его пятистопные ямбы перегоняют в количестве диметр (явление редкое в лирике); шестистопный ямб — редок.

Хорей удивителен тем, что он сменяет темп от количества стоп: то прыгуч и задорен он (в диметре), то величав (пятистопный хорей), то — летит тарантеллою, как хорей восьмистопный; последним владеет Иванов, предпочитая ему величавый хорей[3], хореический диметр — слабее. Среди комбинаций гекзаметра мною замечено до пяти комбинаций в "Кормчих звездах" (стоп двудольных с трехдольными)[4]; 32 комбинации мы находим в гомеровской строфе; у Гесиода их 28; у орфиков 24; количество гексаметрических форм упадает стремительно (до пяти) в александрийский период[5]; гекзаметр Иванова — александричен насквозь.

Ритм Иванова организован сознанием утонченного мастера.

Менее организованы рифмы[6]; аллитерации собраны к первому звуку словес, выдающих искусственность звука и позволяющих без ущерба собирать со строки аллитерационную корочку, как... рачью шейку; физиология аллитерационного перелива весьма небогата; у Пушкина, Блока она изливается в ткани строки, переполняя собою все тело поэзии, являя собой перепрыги, градации, переходы от группы к иной смежной группе, как-то: "пл-вл-рвбт" и т. д. Для Иванова характерны "Платона — Платаны" (плтн-плтн)[7], в этом их нарочитость; звучит ассонанс не всегда, все же порой высекает изящный гравер утонченные звучности: "Мощной мере горных хоров вторит отклик"[8]; параллелизмы сопутствуют строкам. Иванов с мелком перед черной доской — сопровождает себя, как поэта, подсматривая вдохновение звуками: таково его свойство; едва вдохновится "прозрачностью" — принимается контрапунктировать слово "п р о з р а ч н о с т ь" градацией рифм; вдохновит его "роза" — гирляндою "р о з" обовьет свои строчки[9], подумает о гиератике строчки, — уже осыпает страницами нас гиератической лирики.

Сплетая фантазию с мыслью, являет он дар; это свойство его порождает шедевры изящества; инкрустация строк оживает... растительной тканью в строфе: "Ты все стремленье, трепет страстный, певучий блеск, глубинный звон, восторга вихорь самовластный, порыва полоненный сон"[10]. Все газэлы его — верх изящества, например: "Лев, Ангел Абиссинии в тройном венце из роз. Зардели своды синие в тройном венце из роз. На дикой гриве вздыбленной почил Господен крест, как жезл, процветший в скинии, в тройном венце из роз" и т. д. Кокетливо спрятали рифмы изысканность окончания — посередине строки.

Он порой создает и "гротески", как и "сирины" звуков его излетают из тех же заданий они: из задания сочетать гранный метод с безгранностью мифа; что многим вменится в вину, то ему сходит с рук, потому что искусственность Вячеслава Иванова — непосредственна в нем; истекает она из его души веяньем сказки; и сон — "Словарь Даля".

---

[1]Столкновение дает ход: v — v v v v v — ⏑ ("Чудовищные монолиты"). См. "Нежная тайна", с. 28, 29, 40, 47.

[2]"Благословенная в женах, доколе мать не воспоила лежащего Эммануила в богоприемных пеленах", дает мелодию: а) v v v — v v v — б) v — v — v v v — v и в) v — v v v v v — v г) v v v — v v v — и т. д.

[3]Им написано в "Кормчих звездах" до 23 стихотворений.

[4]Вот эти формы: а) DDDSDS, б) DSDDDS, в) SDSDDS, г)DDSDDSS, д) DDDDDS.

[5]См. исследование профессора Новосадского "Об орфических гимнах".

[6]Хотя и тут мы встречаем примеры изысканности: "Неводах — на водах", "Опечалены — челны", "Повызвестить — вывестить" ("Нежная тайна", с. 17).

[7]Примеры аллитерации: "Скользкий склеп" (ск-ск-ск), "встает вратами вал" (в-в-в), "в сраме крови, в смраде пепла" (срм-срм) и т. д. Сюда см. "Cor ardens", I ч., с. 38, 62, 43, 109, 196, 38, 62, 63, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 63, 64, 78, 111, 121, 150 и т. д.; "Прозрачность", с. 24, 117, 52, 123, 130; "Кормчие звезды", с. 54, 57, 108, 47, 48, 60, 68, 71, 72, 85, 99 и т. д.

[8]"Кормчие звезды", с. 123. Здесь: а) м-м, б) р-р-р-р, в) о-е-о-о-о-о, г) ор-ор-ор, д) то-от.

[9]На двадцати страницах "Rosarium'a" повторяет 115 раз слово "роза". См. "Cor ardens", II ч., "Rosarium", с. 87—124.

[10]"Прозрачность", с. 56. Сюда же, например: "Душа, когда ее краса исполнит солнечная сила, глубокий полдень затая, не знает действенного пыла" ("Прозрачность", с. 58).

Две линии расходящихся песен текут из души, перекинутой меж двумя берегами сознания; одна течет... к Тютчеву; к Тредиаковскому упадает другая[1].

VII

По Иванову, слово есть символ, метафора; как таковой, оно — внутренне, и вырастает из опыта произнесений молитв, как цветок из земли; в воображении возникает оно воспоминанием о событии космической жизни, запечатленном в народе: мифично оно; но сказаться нельзя в ветхом слове: quaternio terminorum сопутствует выявлению логической мысли; Новалис и Тютчев из глуби молчаний растят нам цветы; и поэзия их, как сомнамбула под покровами ночи слагает свой знак немоты: это — символ, взрывающий воспоминания в нас о событии космической жизни, и в нем — зерно мифа; искусство, основанное на символах, есть символика религиозных реальностей; логику с глубиной немоты сочетает она; здесь, в символике, — вскрытие слова и прорезь путей; здесь, в метафоре, — созревает младенческий миф, прорезаясь сквозь коросты внешних канонов эстетики и питаясь послушаньем поэта пути его жизни; индивидуум, разрывая со внешним каноном, в келейных исканиях ищет подход к внутренне всенародным словам; миры символов — рудименты; они развиваются в органы новой, сверкающей жизни, которой следы ощущаются в мифе уже; ныне вновь изживаем мы истину мифов античности, где пока опочил новый творческий миф; оттого-то в "метафоре", соединяющей образы ветхого мира, восходит грядущее слово: неологической порослью; творчество слов — выявление религиозной эпохи, в нас внутренне крепнущей[2].

Состав слов его лирики определяется взглядом поэта на слово.

VIII

Плетясь, обвивают "Прозрачность", "Cor ardens" и "Кормчие звезды" неологизмы, как плющ, соединением со словом

[1] Вот удачнейшие стихотворения в "Кормчих звездах": "Неведомому Богу", с. 46—50. Много внутренних рифм. Отдел "В челне по морю", с. 149—154. Великолепны здесь образы моря. "Зарница", с. 73, "Под древом кипарисным", с. 75, "Терпандр", с. 115, "Дни недели", с. 119, "Богиня", с. 137, "Чудесны великолепные кумы", с. 113, хорош весь отдел "Thalassia", изобилующий водой. В "Кормчих звездах" великолепны все образы позднего благополучного эллинства, исполненного эпикурейским спокойствием.

К удачнейшим стихотворениям "Прозрачности" следует отнести "Хмель", с. 37, "Дриады", с. 23, "Долина — храм", с. 8, "Душа сумерок", с. 9, "Ганимед", с. 137 и "Орфей". Последние два отдела принадлежат едва ли не к лучшим созданиям Вяч. Иванова. Стихотворения эти приподымают завесу над тайною души эллина. Прелестна дикая "Bethoveniana", прелестно, как вздох ветерка, стихотворение "Дафнис и Хлоя": здесь дана ковка лучей солнца летним полуднем и т. д.

К прекрасным стихотворениям "Cor ardens" I части относим мы: "Весенняя оттепель", с. 119, "Ливень", с. 120, "Осень", с. 120, "Терцины к Сомову", с. 140, вызывающие образы Ватто и передающие "сомовское" отношение к миру с большей рельефностью, нежели самые картины Сомова, с. 140, "Палатка Гафиза", с. 159, — эпикурейство, изысканная помесь из арабского стиля и XVIII столетия, забавляющегося рассказами о "восточной неге", "Менада", с. 7; во второй части "Cor ardens" рекомендую вниманию "Газэллы о розе", с. 93—97, уснащенные всеми великолепиями персидского орнамента и распускающие перед нами свои "павлиньи хвосты"; подлинная красота "Газэл" не мистика их, а Style oriental (Восточный стиль *(фр.)*; далее "Turris" "Eburnea", с. 172, "Бельт", с. 179—181 (едва Вяч. Иванов коснется моря, как в нем слышится размах крупного лирика!). Поэма "Феофил и Мария", сомнительная по теме, великолепна по красочности и прозрачности пейзажа.

Хороши в "Нежной тайне", "Troemion", "Блоку", "Предгорье", "Нежная тайна", "Библиофилу" и т. д., с. 10—13, 16, 52, 79 и т. д. Вполне неудачны ("гротески") в "Кормчих звездах": "Земля", "Зеркало чаяния", "Себя забывшие", "Вожатый", "Врата" и т. д. с. 67, 87, 89, 99, 295—302. В "Прозрачности": "Крест зла", "Воздревшие", "Ященку" и т. д. В "Cor ardens" I ч.: "Assai palpitasti", "Солнце-двойник", "Язвы" гвоздиныя", с. 18, 44. В "Cor ardens" II ч. "Crux Florida", "Rosa in Cruce", "Солнце-Перстень", с. 156, 129—141. В "Нежной тайне": "Сон", "Уход царя" и т. д.

[2] Сюда "По Звездам", первый сборник статей: "Копье Афины", с. 43—53. Две стихии в современном символизме. "Поэт и чернь", с. 33—42. "Предчувствия и предвестия", с. 189—219. Сюда же "Борозды и межи", второй сборник статей: "Заветы символизма", с. 121, 122—124, 125, 127, 128, 129. "Мысли о символизме", с. 154. Сюда же "Эллинская религия страдающего Бога". Глава III.

"огонь"[1] изобилует мир прилагательных; в "Кормчих звездах" это — метафора, сколоченная в тяжеловесность гротеска: "молотобойный" иль "скрежетопильный"[2]; как табуны носорогов, гротески топочут от плоскогория "Кормчих звезд" и — забегают в "Прозрачность", встречаясь в сумерках знойных "Cor ardens"[3]; гротески — искусственны: склеены механически; и в стремлении разломаться обратно на "день" и на "светлый" (подобно кентавру) эпитет "днесветлый" топочет по строчке[4].

Тяжелый, обломочный мир представлений, лежащих недвижимым затором из сочетания двух существительных ("света мощь", "чадо сферы"), — бугрясь ужасает[5] гротесками: "мироносными крилами" и "древле-страдальными" персями[6]; нагромождение двух существительных оттого, что "титано-убийцы" хотят разломаться и стать лишь "титанов убийцами"[7].

На протяжении всех лирических книг проплавляет в единство поэт свои детища, напоминающие кентавров; в процессе проплава сперва, не сливаясь, срастаются в двоесловия, гармонично "звучащие" ("крутобокие паки")[8], его неизящные двоесловия; появляются однословия прилагательных, вызывающих тонкие впечатления: "тугая борьба" или "красная тризна"[9]; они утопают среди двоесловий сперва; и текут в поздних книгах нежнейшими лепетами; этих лепетов более всего в "Нежной тайне"; появляются: неологизмы (как "девий", "безнорый", "охладный")[10] и необычные сочетания обычного слова ("умильные преломления")[11] и т. д.

Брызнувши славянизмом, как "пря" и "кошница"[12], словарь существительных образует заторы "нагорий", "прилук", "поим", "разлогов", "упряг" и "окреп"[13]; образуют заторы друг с другом "узилище мира", "зык-боя"[14] — заторы, через которые скудно текут "безглагольные" глагольные ручейки, сдавливаемые плоскогорьями существительных, не процветающих образом; силу действия образа в этом случае возмещает количеством образов наш ученый поэт: "день денниц", "небеса небес", даже "око очей"[15]; "око очей" равно "оку"; простейшее размножение образа не помогает поэту; оно в "Кормчих звездах" разве что "слава надстолбия" ("двусловие", употребленное им): то есть оно — аллегория на столбе.

В "Кормчих звездах" Иванов — поэт существительных; их количество превышает количество употребленных глаголов... раз в десять: типична строка для него "чадам богов посох изгнанья легок", где нет нам глагола и где четыре образа существительных: "туч пожар — мрак бездн — и крылий снег" в существительных окремневает в душе безглагольно: торчат плоскогорьем[16]; 14 существительных, отягченных 7 прилагательными и 2 отглагольными формами, виснут на

[1] "Многочадный", "Стопламенный", "Огнецветный", "Пламенноствольный", "Сребропламенный" и т. д. "Кормчие звезды", с. 115, 211, 140, 163 и т. д.

[2] Сюда же "Прозрачность", с. 4, 7, 23, 65, 85, 61 и т. д. "Кормчие звезды", с. 291, 296, 249, 300, 164, 176, 177, 183, 195, 201, 67 и т. д.

[3] Например, "Круговратная ночь", "Крупнолистый листок", "Cor ardens", I ч., с. 12, 32.

[4] "Кормчие звезды", с. 203.

[5] Или: "Праг тьмы", "Праг вилл", "Желчь потира", "Зов гибели", "Ртуть озер", "Перлы туч", "Мрежи рос", "Молний пламенник", "Дифирамб ног". "Кормчие звезды", с. 291, 249, 296, 300, 164, 176, 183, 195, 201, 67 и т. д.

[6] "Кормчие звезды", с. 61, 48, 49.

[7] "Кормчие звезды".

[8] Сюда, например, "Медно-стропильный храм", "Тонкоствольная чаща", "Цветоносная Гея", "Черноногий Меламп", "Чернокосмый буйтур" и т. д. "Кормчие звезды", с. 47, 54, 110, 177; "Cor ardens", I ч., с. 78, 98 и т. д.

[9] "Кормчие звезды", с. 54, 57.

[10] "Нежная тайна", "улыбчивый", "гиперборейский", "укромный", "звончатый" и т. д., с. 11, 16, 19 и т. д. Сюда, например, "Прозрачность", с. 76; "Cor ardens", I ч., с. 71, 103, 146; "Нежная тайна", с. 32 и т. д.

[11] Сюда же "Подхолмные змеи", "Ледяные звезды", "Потусклые мысли", "Железная тризна", "Сладкая лазурь" и т. д. "Прозрачность", с. 28, 30, 57, 76; "Cor ardens", I ч., с. 98, 99, 100, 131 и т. д.; "Нежная тайна", с. 12, 19, 85 и т. д.

[12] "Биссос", "дщерь", "храмина", "зерцало", "вертоград", "топ", "праг", "мрежи", "дебрь", "парды", "глад", "млат", "персть", "выя" и т. д. "Кормчие звезды", с. 165, 170, 203, 206, 209, 211, 271, 291, 295, 297, 350, 296, 299, 300, 301, 341, 295, 43, 33, 132, 49, 96, 29 и т. д.

[13] "Кормчие звезды", с. 5, 72, 74, 112, 167, 297, 306, 335 и т. д.

[14] "Кормчие звезды", с. 47, 32, 52, 109, 123 и т. д.

[15] "Кормчие звезды", с. 65, 66, 126, 183 и т. д.

[16] Например, "Кормчие звезды", с. 63, 67, 126, 185 и т. д.

"Пасомы целями незримыми", "язвим раскаяньем", путиводимое "любовью" и т. д. "Кормчие звезды", с. 100, 109, 173 и т. д.

тоненькой нити глагола "прияла" в длиннейшем отрывке: "На бледный лик" под звездным покрывалом, утешным так сияючи лицом, дар золотой: змею, хвост алчным жалом язвящую, сомкнутую кольцом, — разлуки дар, знак вечного начала с торжественным победных "роз венцом" (лик, покрывалом, лицом, дар, змею, хвост, жалом, кольцом, разлуки, дар, знак, начала, роз венцом).

— Что?

— "Прияла"...

Бледноречивы глаголы на всем протяжении "Кормчих звезд" в слишком явной тенденции обернуться страдательной формой[1]; и часто абстрактны ("являл" или "приял"); они констатируют факт "существительного" ("своды сводят"), не проницая его динамизмом[1]; медлительны в собственном виде: "грядет" или "цвела"[2].

Пророк динамизма и музыкального действия выступает в глаголах своих без единого действа; дородная муза его "Кормчих звезд" восседает в "бармах", драгоценных каменьях, как в тяжких веригах. Пейзажи словес представляются плоскогорием существительных, где прыгучие воды глаголов, мелея, лениво текут и — уходят под почву; все бестенные плоскости пейзажа, где облака нет, иззубчились скульптурою "рудо-бурых" холмов; в собственном смысле пейзаж, как увидим мы, соответствует явно пейзажу словесному. Так словесное творчество начато им.

IX

Вскоре он развивает учение о глагольности всякого предиката суждения: и внимание переносится — с метафоры на глагол; мы присутствуем при удивительном зрелище: при выступлении глаголов "Прозрачности" из своих узких русл для потопления существительных континентов; глаголы тут — действуют; розы — "дышут"; и "шепчется" бор; весна плетет "сети улыбок"; и "дышат, и дрожат, и шепчут луга"; так глагольная численность множится[3]; выспренность пропадает; и мягкою гибкостью дышат они[4] и влажнят существительное, которое испаряет, росея, воздушные начертания: "умиления", "окрыленья", удолия и т. д.[5].

Процветание пейзажа и в собственном смысле вполне соответствует процветанию пейзажа словес (так всегда у Иванова); теперь слово "зеленый" встречается чаще; слово "зелень", "зеленый" на протяжении всех трехсот шестидесяти страниц "Кормчих звезд" мною встречено десять лишь раз; я, воистину, здесь — средь кремнистых сухих плоскогорий — набрал очень тощий букетик из чахлых травинок; без травинки, без облачка в кристаллическом, в ослепительном небе проходят десятки страниц; вдруг — обилие зелени, трав[6], излучений, паров: древо жизни — цветет; и Дриада в нем кроется, покрывается небо то облаком зноя, то — мглою паров[7].

Процветание пейзажа из слова поэта о нем, а процветание слова из... процветающей мысли поэта: о слове; с тем же белым мелком перед черной доской возникает пред нами опять Вячеслав Иванов, "профессор"; и, доказавши словесную магию связи метафор со связью суждений в динамике предиката, — спешит сесть за письменный стол: провести in concreto[8] задание творения "мифа" метафорических действ в контрапункте глаголов уже не банальных: они пролетают крылатыми птицами; стай-

[1] Сюда: "бледностью бледнеют", "громовик не громыхает", "когтями когтит", "клювом клюет", "пламенеются пламенники" и т. д. "Кормчие звезды", с. 54, 73, 80, 168, 169 и т. д.

[2] "Благовестил", "воспрянул", "воскресил", "разверзся", "исполнь", "вздвивяся", "спрядает", "зиждет", "браздит", "смиренствует", "леет", "зрит" и т. д. "Кормчие звезды", с. 295, 297, 296, 290, 167, 173, 183, 187 и т. д.

[3] "Ужасая, льстила шаткими весами" (2 глагола, 1 сущ.). "Таится, близится и льнет, и льнет луна" (4 глагола, 1 сущ.). "Сердце, внемля, ждало (2 глагола, 1 сущ.) и т. д. "Прозрачность", с. 52, 55, 56, 49, 71 и т. д.

[4] "Теплится", "улегчает", "зыблется", "пьет очами", "таится", "огни занимаются", "окрыляются", "преображаются", "манят", "мреют", "лучатся", "ласкается озеро" и т. д. "Прозрачность", с. 14, 23, 29, 47, 48, 135 и т. д.

[5] "Прозрачность", с. 4, 5, 16, 27, 30, 41, 76, 80, 97, 35 и т. д.

[6] "Пронзают перегной мечи стеблистых трав, зеленые сосенки" "покрывают", "зеленые склоны"; здесь сплетение вязов, а там "луговины", "ты повилики запутала тонкие в чуткие сны тростника"; и руины "покрыты плющом"; цветы всюду: "белолистые тополя", "лилии", "яблонь цвет", "роза алая" и "оливы". "Прозрачность", с. 147, 36, 153, 41, 23—25, 4, 28, 32, 75, 69, 53, 75, 123, 53, 47 и т. д.

[7] "Прозрачность", с. 61, 65 и т. д.

[8] В действительности *(лат.)*.

ки их пролетают в "Cor ardens". Свирелить[1] по-новому нам[2,3].

Проносится опьянение хмелем Диониса: пьянят очи, желание, полнота, "пьянит нектар лазури"; пьянит сама "Вечность"[4].

Так легкая муза его "Нежной тайны" несется на крыльях сияющих птиц; и разрешается многими действами; и выступает в глаголах своих наш ученый поэт как пророк динамизма, Диониса и музыкального действия.

X

Вячеславу Иванову мы обязаны великолепным трудом о религии Диониса[5]; эрудиция оригинальнейшей мысли сверкает зарницами фактов, бросающих отблеск в религию; основные вопросы религии столкнуты им с "Происхождением трагедии" Фридриха Ницше.

Вячеслав Иванов подсматривает бег из Фракии в Грецию "кровавого" Диониса; перебегает по культам, как плющ по деревьям, светлея "кровавое" божество; Аполлон отражает набеги, и в Дельфах слагается равновесие между двумя божествами; Дионис, признаваясь народным, Дионис торжественно вводится, как Всебог, в элевзинскую церковь; и в символах виноградной лозы, преломления хлебов, причастия в нем начинают звучать христианские ноты[6].

Иванов вскрывает, что эзотерика эллинских культов — узнавание действия их — в Дионисовом культе[7]; приподымается самая тайна души человеческой в нем[8]; приподымается мрачно-безвыходный фон человеческой жизни; мир души древних эллинов выявил правду души[9]; чрез символику Крейцера, углубленную Келлером, прояснились "двуликости" Дионисова культа, раскрытые Велькером; в углубление орфизма, связавшего с Ведами лейтмотив Диониса ("жрец, жертва — одно"), мы выходим за грани обычного мифа к первоистокам трагедии человеческой личности, тонущей в мраке без "Бога"; Ницше понял источники Дионисовых тайн[10], но не проник в глубину зарождения источников.

Здесь Иванов пытается преодолеть мысли Ницше: в Дионисовых силах — просветы седой старины религиозных стихий, истекающих из раздвоения "я"[11] и садизма убийства[12]; за многоличием "Бога" — козла, быка, барса, змеи, козы, рыбы — ужасная данность, ревущая мраком на нас; это она соединяла когда-то тоскующих каннибалов в безумные общины[13]; исступления, опьянения, оргии создают нам "бакхантов" (козлов); первоначально "бакханты" — вне "Бога"; "Бог" — сон, ими созданный; Вакх — создание вакханалий[14], несущих поветрие сумасшествий по городам Древней Греции[15]; "вакханалии" — память о древней основе религии без Бога

---

[1] "Cor ardens", I ч.

[2] "Мужествовать", "отронуть", "осветить", "измлеть", "звездить", "росеть", "умиляться", "трезвиться", "смутьянить", "еще окрылить ся робело" и т. д. "Cor ardens", I ч., с. 14, 75, 120, 129, 130. "Нежная тайна", с. 17, 22, 85 и т. д.

[3] Вот сравнительная характеристика прилагательных Вяч. Иванова в "Кормчих звездах": "огненосный", "огнезарный", "днесветлый", "древле-страдальный", "медно-стропильный" и т. д. "Прозрачность" — "онемелый", "опальный", "страдальный", "зеркальный", "умильный", "плавучий" и т. д. "Cor ardens", I ч., здесь встречаются две линии прилагательных: а) сладкий, немотный, сладимый, зазывный, утомный, истомный, усладный, узывный; б) отмстительный, душный, глухой, слепой, темный, немой, мглистый и т. д.; сочетание душной сладости с отмстительной темнотой дает сладкий яд в настроение эпитетов. "Нежная тайна":медлительный, темнолонный, тончайший, широкошумный, недольний, укромный и т. д. Укромная грусть в неостывшей грозе — лейтмотивы в прилагательных. Вот глаголы по книгам: "Кормчие звезды" — пассивные, страдательные глаголы, неокрыленные и давимые славянизмами; "Прозрачность" — все действия света: лучить, осиявить, теплиться, заниматься, светить, сиять, преображать и т. д.; "Cor ardens" — две линии действий: а) млеть, изнывать, "по тебе исчахнуть", измлеть, "любовью требовать"; б) нудить, безуметь, дерзать, прекословить, смутьянить, вихриться, дыбиться и т. д., то есть — сочетания дерзости в сладкой истоме; "Нежная тайна" — живописания природы: звездить, сочетать, отринуть и т. д.

[4] "Прозрачность", с. 56, 57, 62, 73, 123 и т. д.

[5] "Эллинская религия страдающего Бога", печатавшаяся в журналах "Новый путь" и "Вопросы жизни" (1905).

[6] "Эллинская религия страдающего Бога": "Дионис и эллинство", "Дионис и христианство".

[7] Там же, гл. II.

[8] Там же, гл. I.

[9] Там же, гл. I.

[10] Там же, гл. II.

[11] Там же, гл. II.

[12] Там же, гл. IV.

[13] Там же, гл. V.

[14] Там же, гл. I.

[15] Там же, гл. III.

и плясок священного топора; "Вакх" — безликий убийца и жертва[1], живущий в сердцах и исполненный сладострастной жестокостью; из почитания мяса и крови, слиянной с эксцессами чувственности, перерождались радения "растерзателей"[2] и — заплелись в плющ и хмель: Дионис расцветился победами: зеленью душ, соединенных с ревом и после смерти живущих в произрастании цветов и плодов; произошло соединение Диониса с Деметрой[3].

В углублении Ницше Ивановым "Дионисы" — внебожные становления перевоплощений природы; они — лейтмотив христианства: слияние их есть слияние элементов природы (земли, воды, воздуха) в "Космос", который — огонь Аполлона[4].

XI

Свет и тьма (Аполлон, Дионис, Сердце, Солнце) — мотивы изысканной лирики (знаем a priori мы) явят точную метаморфозу из образов света и тьмы, пересекающих лирику в "гранных кристаллах", в пейзаже природы Иванова светы, цветы и мраки в распределении красочных пятен являют борьбу Аполлона и Диониса; взгляд на драму его атрофирует Аполлона (диалог) и расширяет хор зрителей; и казалось бы: в дионисийских разлившихся сумерках пейзажа его будут нам доминировать темные, томные краски, переходящие в ночь.

Между тем в "Кормчих звездах", в "Прозрачности" — блеск и безоблачный день; атрофировав Аполлона в статьях, он его славословит в пейзажах чрезмерностью света[5].

Пробегая градацию взглядов Иванова по статьям за 14 лет, видим мы: от темнотного становления, от "как" и примата динамики направляется он к свету истины, ставшей статической ("Res" религии, онтологический догмат); от Гераклита, от Вагнера, Ницше идет он то к истине Августина, то к истине Православия; градация колоритов пейзажа его убывает: тут именно пейзаж погружается в мрак[6] и статистика блесков и светочей "Кормчих звезд" и "Прозрачности" нам рисует картину творимого космоса красок и светочей [7].

Доминирует блещущий свет, все усиливаясь, преобладая над краскою слов приблизительно втрое[8]; но этот свет не богат словарем: он блистает абстрактно: "свет — светит" — вот что утверждает словарь "Кормчих звезд"[9]; и конкретнее светы "Прозрачности", крепнущие до образа появления Аполлона[10].

Бог его мира дум — Дионис и Аполлон — мира лирики.

Сфера света, излитого метаморфозами пламеней в красочный спектр материальных поверхностей, где доминируют синий и алордяные тона[11], преобладает; и земли, где корчатся спины холмов, или алые лавы, или синие дали; в великолепии зодчеств[12] вырезывает из кремней сти-

---

[1] "Борозды и межи", Существо трагедии, с. 235—258.

[2] "Эллинская религия страдающего бога", гл. V; "Н. П." сент. 1904, с. 59.

[3] Там же, гл. V.

[4] Там же, гл. I.

[5] Света вдвое более тьмы. В "Кормчих звездах", "Пр." I ч., "Cor ardens" и в "Нежной тайне". Сумма образов, связанных со светом, в сумме слов равна 945; сумма темных же образов, связанных с суммою слов, равна 568.

[6] Отношение между светом и тьмою есть 4 в "Кормчих звездах" и в "Прозрачности", то есть $^1/_4$ пейзажа в тенях и $^3/_4$ — в свете; отношение это в "Cor ardens", ч. I и в "Нежной тайне" — $^1/_2$, то есть $^1/_2$ света в сумеречном освещении этих книг. Вот таблица соотношения группы слов света (прозрачный, свет, светит, светочи, ясный и т. д.) к группе слов мрака (мрак, мгла, сумрак и т. д.) по книгам:

	"Кормчие звезды"	"Прозрачность"	"Cor ardens", I ч.	"Нежная тайна"
Свет	104	116	67	23
Тьма	63	28	94	41

[7] Вот статистика эта для "Кормчих звезд": свет — 104, блеск — 28, золото — 50, серебро — 19, белоснежность — 18, золото — 10, драг. камни — 18, снежное — 20, огонь — 29, мрак — 28, черное — 10, тусклое — 19.

[8] На 450 слов о блещущих светочах лишь 129 слов, выражающих спектральную краску.

[9] Слова ясность, прозрачность, лучезарность и т. д. редки.

[10] "Прозрачность", с. 137.

[11] Вот сумма красок "Кормчих звезд" и "Прозрачности": красное — 80, синее — 76, белое — 39, черное — 29, зеленое — 27, пурпуровое — 11, желтое — 10, голубое — 8, оранжевое — 4, фиолетовое — 3.

[12] Великолепна скульптура ивановских образов: "И крест из бледности озерной под рубищем сухих венков напечатлеет вырез черный", или "этой церкви ветхий остов — испостившийся монах", или "как вырез чащи... мгла по золоту". "Нежная тайна" и "Cor ardens", II ч., с. 194.

хотворец нам основы синей земли и синит ее травы[1]; дополнения алому — нет, дополнения синему — нет; нет цветов Диониса, и зеленью беден, как пурпуром, он; нет оранжевых, розовых, желтых, лиловых, голубоватых тонов; сине-красные росписи в белоблещущем свете своей пестротой утомляют глаза; мраки — складки теней в плоскогориях красок (лишь четверть поверхности); теневой Дионис умаляется в красках.

Пэон Аполлону звучит.

В первой части "Cor ardens" огромное изменение: в распределении света; протянута жирная тень: гаснут светочи[2]; много огня; пробледнение белых поверхностей[3] выступает неясно: во мгле, из которой, как призрак Гекаты, глядят бельма пятен, поэт повторяет: "Слепой. Слепота". Ядовитая нега[4] переплетает со смертью любовь[5]; мглу он душит искусственно "добровонными" розами сладострастнейшей мистики: "В Росалии весенние святителя Николы украсьте розой, клирику церковные престолы, обвейте розой посохи, пришельцы, богомольцы"[6]. Украшение розой Св. Престола приводит поэта к сравнению таинства причащения с изумлением томной невесты[7]. Rosarium искусственно озарен: из лазури исходят теперь голубоватые тона, переходящие в зелень[8], а из алости — пророзовения зорь[9]; но избыточность роз нездорова. Избыток роз в опочивальне душной[10] не нектар[11], а — яд.

Светоч угас в синеве "Нежной тайны": голубовато-зеленые тона восходят; и — умаляется алость; не сине-красные росписи на бело блещущем фоне встречают нас здесь; голубовато-зеленые тона, поимые тьмою и грустью: Ватто оживает; и "Embarquement"[12] в "Grande Nuit"[13] — тема тристий Иванова, полная смутных призывов к дионисической тьме; Дионис приближается грозами; молнией перепоясаны дали грустеющей Тайны[14]; но в это именно время философ и мистик Иванов стоит перед нами определенным поборником онтологических догматов; и надевает на темнолунную тьму своих чувств Аполлонову маску.

XII

В период разлития "ядов" эзотерических мистик Иванов второй учит: древность немыслима вне преемственных знаний о Боге; и к общине "магов" должны повернуться новаторы: новый миф предисчислен; Корнелий Агриппа в XV веке гласит о событиях XX века; и эликсиры динамики жизни таятся в нетленном футляре онтологической формы; закон становления — в ней, а этапы возврата к закону есть путь посвящения в иерархию ценностей (a realibus ad realiora)[15]; дано, что религия — знанье Реала, который искусство копирует лишь в материале предметов; и правда о Боге передается из общины в общину[16]; от мудреца к мудрецу — по векам и "что" всякой истины нам первее, чем "как", ее правда — в "догматах": в них уже дан установленный строй иерархии, истекший от Бога.

Так учит Иванов... из тьмы пейзажей, переплетая со смертью любовь, и искусственно прыскает из пульверизатора в мглу Диониса струею "Уайт Розы"; и Дионис, вопреки всем словам его, грозами близится, напоминая ему его прежние истины. Вот эти истины:

"Бог" — порождение Дионисовых сил в человеке; он — "миф" человека-вакханта,

[1] "Синяя земля", "синие скалы", "синеющие долины", "лазурная Партенопея", "синеет лист лозы", "синий бор" и т. д. "Нежная тайна", с. 116, "Прозрачность", с. 58, 75. "Cor ardens", I ч., с. 159, 179 и т. д.

[2] Отношение света к тьме в "Кормчих звездах" и "Прозрачности" есть отношение 120 к 90, а в "Cor ardens", I ч., оно есть отношение 67 к 94.

[3] Статистика белого по 4 книгам лирики такова: "Cor ardens", I ч. — 46 белых образов; "Кормчие звезды" — 21 белый образ; "Прозрачность" — 18; "Нежная тайна" — 12.

[4] "Сбирает яды горьких нег", "отстоенные яды", "яд бесовст и корч", "яды... Доблесть волят явить" и т. д. "Cor ardens", I ч., с. 93, 88, 187, 104 и т. д.

[5] "Cor ardens", II ч., отдел "Смерть и любовь".

[6] Там же, II ч., с. 117.

[7] Там же, II ч., с. 158.

[8] Там же, II ч., с. 102, 115, 123, 173 и т. д.

[9] Там же, II ч., с. 172, 179, 180, 116, 118.

[10] Там же, II ч., с. 193.

[11] Там же, II ч., с. 117, 107, 105 и т. д.

[12] "Отплытие" *(фр.)*.

[13] "Великая ночь" *(фр.)*.

[14] "Во мраке белой огневицы переломилася стрела". "Нежная тайна".

[15] От реального к реальнейшему *(лат.)*.

[16] "По звездам": с. 311. И далее: "Две стихии", с. 247—290. "Борозды и межи"; "Заветы символизма", с. 141, 158 и т. д.

переживающего ставшие истины пеной чувственных становлений[1]; в Дионисовых силах — трагедия; музыка — подоснова ее — волит к действу; и Моисей новой драмы простер из Байрета над драмой ковер мифотворчества; но и он не дает дифирамба; определяется соборностью хора герой; отрешение от среды убивает театр; все художество — лишь момент жизни драмы; пока не родится из зрителей хор, драмы собственно нет; но протянется зрителю сцена, преображаяся в общину, зритель взойдет по подмосткам на сцену, рождая из хора опять "Диониса-младенца" и утопляя в звучаниях хора героев трагедии Ибсена, разорвавших реальную связь с их родившей средой; "проза" драматической современности Вячеслава Иванова вскрывает нам в чаяниях Ницше и Ибсена; Достоевский предчует грозу; и Толстой возникает как кризис; в сердцах копошатся уже Дионисовы ужасы; "Cogito"[2] — "Нет"; и утоплено "Sum"[3] в Дионисовой бездне; мотив неприятия старого мира — Сократова, Канто-Декартова — соединяет титанов эпохи в бунтующей общине уединенных келейников: кельи будут распахнуты, и бунтари (или "вакхи без Вакха") соединятся для таинства богорождений, радений, трагедия — будет[4].

Это — отпрыски мыслей, произрастающих из его религии Диониса, написанной им в период тяжкогранного зодчества песен "Кормчих звезд", где скульптура недвижимых холмов минеральной природы являет нам Аполлоновы сине-красные росписи на... белоблещущем фоне, где нет ни травинки, ни облачка в белоблещущем этом и гранно расставленном мире раздельных и "ставших навеки" стихий.

XIII

Стихии природы поэзии изобилуют образом: зодчий ваяет лазурные глыбы земель и гранит в плоскогорьях скалы — тиары[5]; кристаллы — основы природы его; сперва добела раскаленный расплав ("Преображались, корчась, в плоскогорья и горбились холмов крутые спины")[6], остывающий перед нами горбинами и рогатыми гребнями[7]; думается, что и небо поэта — расплав, остывающий лавами[8]; и вода — минеральный расплав: "Из золотых котлов торжественной рекой... лию серебряные сплавы"[9]; богаты расплавы[10] морей, "яхонт волн"[11], "свинец"[12], моря с прекрасным отливом фольги и с лазурными блесками зыби[13]; "фосфорические блески в переливах без числа ткут живые арабески вкруг подвижного весла"[14]; прыгучие зыби медного моря красивы своим непочатым здоровьем (у Блока — больная вода).Воздух, стынущий (как и все) перламутрами[15], перлами туч[16] и сквозящий перловою бездной, в основе своей — густой, тяжкий; и — передушенный розами, смолами, нардами; огнь... — в наиболее тонко духовной стихии Хирам-Храмотворец — сражен (и огнем силен Блок); все процессы свечения (светы) непламенны: или они мозаичны, иль явно рассудочны; а процессы горения — яды и трепеты низменных проявлений астрала.

Из пламени восстают небеса, по Лукрецию, Гераклиту и — мистикам; пламень неба Иванова (*astra* — звезды *(лат.)* его) восстает из телесных объятий: "И в дрожи тел слепых и в ощупи объятий животворящих сил бежит астральный ток"[17]; языки огней неба — астральные змеи[18]); его небеса — материальная слепота: глядя вверх, видит он — не духовное небо, а внутренние процессы зрачка, покрытого катарактом, как... амальгамой; и — ставшего зеркалом стража порока, восставшего из глубины су-

[1] "Эллинская религия страдающего Бога".
[2] "Мыслю" *(лат.)*.
[3] "Существую" *(лат.)*.
[4] "Борозды и межи": "Сущность трагедии", с. 235—258. Эстетическая норма театра, с. 261—278. О Достоевском, с. 127. Лев Толстой и культура. "По звездам": Предчувствия и предвестия, с. 189—219. Вагнер и Дионисово действо. Копье Афины, с. 43—54. Кризис индивидуализма, с. 131. Ты — еси. "Эллинская религия страдающего Бога", главы I и V.

[5] Эта каменная глыба, как тиара, возлегла. "Нежная тайна", с. 22.
[6] "Кормчие звезды", с. 306.
[7] "Прозрачность", с. 48; "Нежная тайна", стихотворение "Утес" и т. д.
[8] "День в сияющих расплавах" "Cor ardens", I ч., с. 75. "В бору" — Лавы рдеют и плавится медь, с. 134 и т. д.
[9] "Прозрачность", с. 97.
[10] "Cor ardens", I ч., с. 76.
[11] "Кормчие звезды", с. 210.
[12] "Прозрачность", с. 77.
[13] "Прозрачность", с. 77.
[14] "Нежная тайна", стихотворение "Барка".
[15] "Кормчие звезды", с. 154.
[16] "Прозрачность".
[17] "Кормчие звезды".
[18] "Cor ardens", I ч.

щества в виде чудища: "Щетиной вздыбился горбатой и в лес разлапый и лохматый взрастит геенну красных змей"[1].

Так огонь распадается на процессы горения (геенну) и "мертвую светлость"[2], на становление и ставшее на Cor ardens и солнце.

XIV

Вячеслав Иванов пытается преодолеть мысли Ницше на то, что в основе трагедий — "братский союз двух божеств" ("дионисово-аполлоновский" гений)[3], создавший отчетливость аполлоновских форм в прозвучавшем диалоге[4]. Но Иванов диалога мало коснулся, а в "Тантале", драме своей, развоплощает диалог он в вихрь восклицаний и в морок метафор; так вновь "дионисово-аполлоновский" гений становится Критом и Фракией в Дельфах Иванова.

Разделены два начала, слиянные Ницше; упал Дионис в свое прошлое; в мертвую светлость абстракций упал Аполлон[5]. Ты покинул Диониса... Аполлон покинул тебя[6]. Теоретик Иванов расходится с Ницше в стремлении вывести драму на площадь: то — грех Еврипида, сменившего зрителем (демократическим хором) героя по Ницше; в стремлении расширить театр получает от Ницше суровую отповедь он: "В отношении знакомой нам... формы хора... Мы сочли бы за богохульство говорить о каком-то предчувствии... народного представительства, хотя... нашлись люди, не испугавшиеся подобной хулы"[7].

Ницше понял Диониса: "В дионисическом опьянении и мистическом самоуглублении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он (трагический поэт), и вот аполлоновским воздействием сна ему открывается его собственное состояние... в символах и подобии сновидения"[8]. Перефразируя по-Ивановски Ницше, должны бы поправить мы Ницше: "В дионисическом опьяненье, в мистическом выхожденье из "я", соплетясь с хороводом безумных, носящихся хоров, чинит свои оргии он; дионисовой силой приподнят, он видит подобием мифа космический смысл пережитий народной души; и о нем учит он... в отвлечениях Августиновой тезы". Меж фразами — видит читатель — огромная дистанция.

Ницше вещает: "Он... шествует (трагик) восторженный и возвышенный, таким... он... видел... богов. Человек... уже более не художник, он сам стал художественным произведением"[9]. Самосознание не угасает по Ницше; трагедия — в гнозисе; но, сложив по-Ивановски фразу, ответим опять-таки Ницше: "Он... скачет (подобно козлу), восхищенный, разорванный в клочья; через него гласят боги; он — медиум, передающий пассивно пейзажи духовного мира другим"... Вырастает дистанция". "Sum"[10], "ergo" "cogito"[11] — "топятся в бездне"[12].

О ней сказал Ницше: "Мы имеем в виду огромную пропасть, которая отделяет Диониса грека от Диониса варвара". Пропасть есть чистота Диониса у эллинов и "половая разнузданность" дионисических варваров; "тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы вплоть до... отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда представлялось мне подлинным напитком ведьмы"[13].

Об Эврипиде промолвился автор религии Диониса: "воображение наше влечется за ним"[14]. И промолвил Ницше: "Что тебе нужно было, преступный Эврипид, когда пытался принудить умирающего (миф)... к рабской работе на пользу тебе... Ты был в силах создать только подложную музыку"[15]. Разделяя гармонию с ритмом (это делают музыкальные модернисты, как Штраус), Иванов расходится с Ницше во взглядах на музыку; и — не случайно, конечно: гармония сферы пейзажей его — не дуновение; и не восторг серафимов. Рисует гармонию сферы нам Гете: "Die Sonne tönt nach alter Weise im Brudersphären Wettgesang, und ihre vorgeschriebne Reise vollendet sie mit Donnergang"[16].

---

[1] "Cor ardens", I ч.

[2] "Гляжу я из дозора мертвой светлости моей" — "Прозрачность", с. 144.

[3] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 5.

[4] *Ницше.* Происхождение трагедии.

[5] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 8.

[6] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 10.

[7] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 2.

[8] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 2.

[9] *Ницше.* Происхождение трагедии.

[10,11] "Существую", "следовательно" "мыслю" *(лат.).*

[12] "По звездам". Ты еси.

[13] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 2.

[14] "По звездам", с. 1.

[15] *Ницше.* Происхождение трагедии, абз. 10.

[16] "Голос солнца звучит как встарь в братском концерте сфер, и свой предугаданный путь завершает оно раскатами грома" *(нем.).*

Гармония эта есть "глас хлада тонка".

По лирике Вячеслава Иванова звуки гармонии взнузданы скрежетопильными трубами и молотом барабана бьет систр и безумный тимпан[1], одичав[2], разрываются в грохотах медноязычного гама; над всей оркестровкой огромный Иван (то Иванова колокольня в Москве)[3] бьет в огромный кимвал ослепительным светом, спускающимся сине-красною росписью в ясном, бестенном пространстве; и еврипидовским дифирамбом, житейской расчетливой трезвостью строит Иванов свой мир из тяжелых расплавов в союзе с Сократом, разламывающим драматический миф; барабанно-трудные грохоты позднего дифирамба сломали единство крылатого мифа; предмет и абстракция — части мифической цельности.

Конкретности прядают ритмами метаморфозы явлений; метаморфозу берет он вне ритма; и стынет единство его категорией Канта; и множеством ставших предметов рассыпана "всячность"; дионисический пафос Иванова есть становление мигов, где Вечность похищена мигом, разорванным... Вечностью 1) в косность вещественной формы, остывшей из тяжких расплавов (и зодчий Иванов ваяет лазурные глыбы земель, ограняя кристаллами небо), 2) в недвижимость рассудочной формы, встающей над миром "рогатых гребней" и "столбов" (както столпная пальма[4], "столб пальмы"[5] аллегорической прописью; Аполлон его мира двоится: гончарною формою и этикеткой над нею (символом...); на этикетке же надписи: "Необходимый сущего порядок"[6] и так далее.

А всеединство расколото (все[7] и "единство"); его кореллаты (или множество[8] форм в апперцепции) суть: "многобожие" идолов в "безбожье" субъекта, простертого категориями (этикетками) к идолам из... музейного купола[9].

Ницше, ведая эллинов, ищет ключ к объяснению драмы — в душе у себя ("О... познай себя"); он работает над путем посвящения в "Я", соединяя раздвоенность "я"; песня, петая им, дышит цельностью; эстетический взгляд его — скромность молчащего миста.

Сократически опознав "сократизм", пресыщенный филолог Иванов рассудком себя убедил в необходимости "Дионисовой" жизни, не проникнув ритмически в жизнь стихий; он расслышал поэтому в голосах "хлада тонка" бесконечные сложности оркестровки; и, уплотняя ее в бренном образе звука, он нас извещает о грохоте "медноязычного" гама.

Путь Иванова — неизбежен, раз станем мы на точку зрения Ницше; мы все — лишь "сократики"; и восприятие нами стихии Диониса ведет неизбежно сперва к осознанию сократизма в себе; чрез трагедию крестную упразднения в себе ложной позы абстрактного знания (и связанной с ней сексуальностью) — путь к "христианскому Дионису", который возможен, загадан: не... здесь, не... теперь.

С Вячеславом Ивановым, "Фаустом" нашего века, у граней культуры "сократиков" мы, в преддверии новой культуры, стоим, уличаемы Вагнером, спрятанным в нас, — и убоги, и наги; а кажется: мы развеваем "хвосты" изречений о том, что абстракция нас утомила; не в силах отдаться мы Духу Земли; и встречаем его новым чувством; не ищем мы встречи на небе... в пивном погребке, где один "сократический человек" (или Фауст) пытался заплавать в сплошной мусикийской стихии и — выхвачен был из пространств; он схватился за бренные органы, ими накрылся; но эти органы чувств, спав, не служат нормально: "башлык" перед местом угасшего глаза — не глаз: катаракта.

XV

Концепция Ницше есть "миг", просиянне драмы в столетиях; плененный концепциею Ницше, Иванов развертывает неразложимый в истории миг просиявших столетий в perpetuum mobile[10] линии; и убегает

[1] "Кормчие звезды", с. 205.

[2] "Прозрачность", с. 93; "Cor ardens", I ч., с. 127.

[3] "И бьет в кимвал большой Иван, ведя зыбучий стан". "Cor ardens", I ч., с. 127.

[4] "Кормчие звезды".

[5] "Cor ardens", II.

[6] "Се — Вечности Символ", "Кормчие звезды".

[7] Сюда же "Пять нерадивых дев — пять чувств", "Cor ardens", I ч., с. 60 или "Учит мудрая познанью причин", "Кормчие звезды", с. 202.

[8] "В храме всебожья — все Бог", "Кормчие звезды", с. 245. Сюда же: "Кормчие звезды", с. 242, 164, 35, 57, 27, 64 и т. д., "Прозрачность", с. 73, 115, 22, 135, 100, 1, 71, 44, 123 и т. д.

[9] "Кормчие звезды", с. 209, "Прозрачность", с. 106. "Cor ardens", I ч., с. 126.

[10] Вечный двигатель *(лат.)*.

по линии вспять: в лабиринты; из лабиринтов глядят: не бакхант — каннибал; и не бог Дионис — Минотавр, пожирающий мясо; миф Ницше плотнится обилием наблюдений над жизнью... бушменов и кафров, осуществляющих функции первобытной души.

В гармонизации мифа "трубой" лексиконов и "барабанами" данных Эванса о критской культуре — сказался "сократик"; увы! историческое становление культов не есть высота становления их в душе позднего эллина. Преодоление Ницше — вглубь, ввысь, ведет к проведению равенства меж сладострастьем и таинством[1].

Лирик, укушенный варварским Дионисом, принявшим личину змеи[2], умирает от ядов, переживаемых нектаром[3], причащение ядом[4] являет "Cor ardens" как чашу со змеем, ползущим оттуда; становится нектар напитком, изготовляемым... ведьмою.

Хаос змей[5] только морок отравленных ощущений под пологом дионисических зноев[6] внушает влечение... к отроку[7] он; кровосмешение древних нег создает лик слепого — "Эдипа". И ночь "слепота" — представляется темною кущей[8,9,10]; оккультист, весь увешанный странными знаками, силится он прозирать естество сквозь растущую ткань катаракта; и развивает учение о res[11] (катаракте); его разверзания чувств, запрещенные школой Востока, суть дар созерцать... все процессы своей физиологии — ощупай себя самого: "И в ощупи объятий животворящих сил бежит астральный ток"[12]; этот ток — просто муть: но у него эта муть в "Кормчих звездах" есть "муть миров возможных"; "муть миров" — не из Бога.

Но подвиг, предпринятый им, и огромен, и ценен: толковое изъяснение ужасов кровавого божества и сомнительной магии взывает к отданью себя всем стихиям в нас дремлющим под порогом сознания; Вячеслав Иванов, возжаждав Феурга, ошибочно и трагично в себе создает страстного мага, усилием воли разъяв свое "я" на два "я", из которых одно улетает в холодные дали абстракций (висеть там и плакаться); в тартар слетает другое; и — двойники! — они борются[13]. Августиновы догматы тают в летающем "как"; Дионисовы пляски остыли; "огонь" распадается и Ивановы — борются[14]. Третий Иванов встает.

---

[1] "Чем нежнее устами к жертве нежной припадаю, тем чаша благовонная темнее: ни нег твоих, ни мук не разгадаю, хоть слышу боль... измлела ты, невеста, в темной мгле, желаньем уст, в которых пламенеет двуострый меч". Стих. "Плоть и кровь". "Cor ardens", II ч., с. 158.

[2] "Колдовал я, волхвовал я, бога Вакха вызывал я". "Cor ardens", I ч. Эрос, с. 187. Сюда о змее: "виясь ползешь передохнуть свой яд бесовств и порч". "Cor ardens", I ч., с. 91. "Взрастил геенну красных змей". "Cor ardens", I ч. Эрос. Сюда же: Пр. стих. "Орфей", или "Звезды — змеи над Геей", "Cor ardens", I ч., с. 162, "Зевс", I ч. Эрос, с. 101. Сюда же "Cor ardens", I ч., с. 100.

[3] "Чашу черноогненную раздели", "Cor ardens", I ч., Эрос, с. 191.

[4] "Cor ardens", I ч., с. 188. Сюда же: "Сбираешь яды горьких нег", "яд бесовских порч", "яды доблесть волят явить", "зной отравный...", "провидцы... низводят яд", "звездный яд мне показал, волхву". Сюда же "Cor ardens", I ч., с. 93, 104, 187, 188, 89 и т. д.

[5] "Возрастил геенну красных змей".

[6] "Cor ardens", I ч., с. 188.

[7] "Я вдали и я с тобой незримый", "Неотвратно на тебя гляжу я, — опускаю взоры, настигая", "И стал один другому — Мой. Молчи. Навеки — мой". Или "взор узывный, взор усталый, обрати в нови ко мне", "Cor ardens", I ч., Эрос, с. 189, 194 и т. д.

[8] "Увидит мать и слеп в кровосмешенье древних нег", "Cor ardens", I ч., с. 22. Или: "Триста тридцать три соблазна, шестьдесят и шесть объятий и шестьсот приятий есть", "Cor ardens", I ч.

[9] "Ночь немая, ночь слепая, ночь глухая". "Cor ardens", I ч. Эрос, с. 196. Или: "Качая мглою, встает Ничто". "Cor ardens", I ч. "Путь в Эммаус".

[10] "Вперение, слепых очей", "слепого связня... дочь, слепое желание, слепые причины, зрачок в ночи слепой, дверь, как бельмо", "слепы мы на красоты явлений", "не видит видящий мой взор" и т. д. "Cor ardens", I ч., с. 122, 207, 191, 104, 99, 143, 118, 112 и т. д.

[11] Вещах *(лат.)*. "Cor ardens", I ч.

[12] "В душном рае утомных кущ", "душный", "сладимый", "разомлелый", "утомный", "усладный", "истомный", "млеет", "твоя судьба измлеть". "Cor ardens", I ч., с. 188, 18, 78, 130, 188, 191, 13, 14, 112, 193, 212 и т. д.

[13] "В личине "я" — не "я", "Двойник я сущего", "Душа скорбит, с собой единой разлучена", "Где я, где я", "По себе возолкал", "Тону в неизмеримость" и т. д. "Кормчие звезды", с. 344, 351 и т. д. "Прозрачность", с. 13, 14, 17, 25, 92 и т. д.

[14] "Cor ardens", I ч., с. 112.

XVI

Учит он, что экстаз выявляет раздвоенность; Дионис, как менада, — бог двойственный; двойственный Достоевский под маскою "я" умножает свои двойники; все Иванов постиг это, потому что он — гностик, возжаждавший упразднить в себе "маску"; учит он, что томлением к истине пламенеет театр; пафос этики осветил Диониса орфической церкви, откуда протек он как Эрос в логической мысли Платона. И Эрос есть Логос; мистерии без пути жизни истины в "я" — только сны. Дионисов экстаз только Ева, рожденная в таинстве сна из Адамовых ребер. "Служи духу истины я", — говорит он себе[1].

Но "путь посвященья" абстрактен в Иванове — третьем: Ивановым первым тот путь упразднен; не изъяснением себя занят он, систематикой фактов истории; тракты истории остаются не вскрытыми; остается не вскрытым экстаз; и абстракция, порожденная головой, пресловутая "всенародность" его, о которой так много им сказано. Спекуляция рассудочной мысли над тайнами групповых вакханалий, до времени ширящих неокрепшее "я" в тесном круге радений и "я" разрывающих, — только рулады из слов ("все отзывный", "все-зрящий") среди гаммы стихов; и оттого-то повис этот третий Иванов субъектом познания Канта над масками непронизанной данности; и мотивы отчаянья скепсиса — мощная нота удачнейших песен его.

Тайна Духа Земли в Духе Тайны Христовой; но Фауст увидел здесь чудище, и светильни сознания не опустил в подсознание (в чашу, налитую маслом), попавши в объятия Вагнера:

Du gleichst dem Geist
Den du begreifst![2]

Вникая в дневник его дум, сочетающих "становленье" и "ставшее", хочется провести размышление о философах-номиналистах; философы номинализма, стоящие с необходимостью у границ, — они вращаются в царстве... форм... Если бы они вышли из царства... форм, они бы пришли к непрерывно движимой представляемости... И когда один из них... в этом смысле стал думать, то мало был понят он. Искажают то, что писал Гете в "Метаморфозе растений", искажают то, что назвал "перворастением" он... С понятием "перворастение", "первозверь" только тогда считаются правильно, когда их мыслят в подвижности. То же можно сказать о понятии "всеединство"; вне движения мысли оно распадается в явную категорию Канта ("единство") и в Диониса... бушменов.

Иванов старается тщетно избегнуть невольного срыва и, заключая союз с Августином, приходит к своей онтологии, предавая Диониса. Тут подлежит он убийственной гносеологической критике. Августиново учение о "res"[3] раскрывается явственно в учении Августина о знании; знание "res" признается зависимым от над-духовного знания, которое интеллектуально — насквозь; и вскрывается в истинах математики и божественной диалектики; диалектика вскрыта критически Кантом, а на истинах математики обосновала себя вся новейшая абстрактная мысль; так ученье о "вещи" до Канта связало себя с кантианством; и все доказательства невозможности "вещи в себе" неизбежно проходят по тракту реалистического символизма.

Концепция Августина расколота: ее часть, очищаясь логически, незаметно сливается с номинализмом, другая ее половина — с наивнейшей метаморфозой материализма отсталой науки и некритической теологии. Онтология Вячеслава Иванова — фикция. Прав философ, глаголящий: "Для философствующего мало узко онтологического утверждения... Это чувствовали, понимали, знали как Плотин, так и Фихте"[4]. Номинализм, реализм — половинки расколотой мысли; и прав Рудольф Штейнер, определяя спор "полу-

[1] "По звездам", "Ты еси", с. 427, 432. "Кризис индивидуализма", с. 88—102. "Предчувствие и предвестия". Сюда же: "Эллинская религия страдающего Бога", глава "Дионис и эллинство". Сюда же: "Борозды и межи". "Сущность трагедии", с. 348, "О Достоевском", с. 40. "Эстетическая норма театра", с. 263. Сюда же: "По звездам", "О веселом ремесле", "Умном веселье".

Мечты о народе-художнике и т. д.

[2] Холод, ты близок лишь к тому — кого ты постигаешь! *(нем.). Пер. Н. А. Холодковского.*

[3] "Вещах" *(лат.).*

[4] *Яковенко Б.* Что есть философия. Логос. 1911—1912. Кн. 2 и 3.

правд" в афоризме, ломающем мысли Иванова-гностика: "Реалисты не понимают, что объективное есть идея; идеалисты же, что объективна идея; развив эту мысль, утверждает он: "субъективные" идеалисты рассудочно определяют идею, а "объективные" реалисты лишь призраком реализуют мир[1]. Августинова догма в критической мысли двоится, а с нею вместе двоится учение Вячеслава Иванова о "мистической" "res"; он рассудочно определяет миры своей мистики; одновременно он субъективно реализует их, не понимая, что "объективное" "res" есть идея, что вне идеи "вещь" — шлак: трансцендентальный остаток, который во вскрытиях новых философов есть понятие о пределе, иль... напросто: материальная вещь.

XVII

Аполлон его мира есть ставшее "всеединство": огонь, нам светящий; и "становление" с другой стороны: в метаморфозе процессов горений. Становление его Дионис и "всебог" (все — единство). Раз *я* в два начала, Иванов опять возвращается к замыслу: слить два начала; и подменяет слияние тираниею одного над другим; Диониса глотает его Аполлон; проглотивши, раздваивается: на абстрактную категорию и материальное множество; соединение единства и множества — есть всеобщность (категория третья количеств в таблице у Канта). Глотает его Дионис Аполлона; и проглотивши, исходит в роях "субъективных видений" и в космосе тяжеловесного музейного мира.

Аполлон не есть "бабочка" в тяжком ивановском мире. Но светами истины осеняет, садяся на лоб, Аполлонова "бабочка" света; лиясь бриллиантами крылий, ивановский свет — нелетающий перл, за исключением одного лишь момента; момент изумителен; дышит тайнами эзотерической мистики он: три души, в нас живущих, как сестры (ум, чувство и воля), встают — треугольником перед младенцем, Орфеем духовно рожденным: "Тише, тише, сестры-светы. Сестры — светы тихих лон! Ризой светлой вы одеты: близкий, близкий светел он. Светлых дев тебе приветы, светлорызый Аполлон". Младенец — Орфей: "В миг роковой услышишь мой жертвенный завет: из волн встань свет". (Солнце всходит.) "Мир — полн"[2].

Всеединство на миг осуществилось конкретно: три сестры и младенец теперь образуют духовно конкретную целостность, тайна которой вскрывается определенной духовной работой: работа трех душ над "младенцем" — в слияниях, образующих ясные ясли, и — в солнечных излияниях из яслей на... чувство, ум... волю. Ум: "Хочу я исполниться чистыми светами далей вселенной" и т. д. Чувство: "Хочу соткать блеснувший свет я с томной тьмой" и т. д. Воля: "Хочу согреть я ткань души, хочу сгустить эфиры жизни... Пускай они, себя творя собой, животворят себя[3] и т. д.

Вместо этой работы над светом душевные силы поэта кощунственно нападают на свет: "Мы титаны. Он младенец. Вот он в зеркало блеснул: в ясном зеркале за морем лик его, делясь, блеснул! Мы подкрались, улучили полноты верховный миг, бога с богом разделили, растерзали вечный миг"[4]. Треугольник сестер разрывается. "Гелиады" стенают[5], конкретно не взявшись за руки, не окружая "младенца" и духовное "я".

Не эвритмическое хождение по кругу соединившихся сил, а радение способностей, не подавших друг другу протянутых рук, — в этом месте.

И "мысль" от Востока, взирая на сумерки сердца, не видит сестры посередине потухшей космической, солнечной сферы (отдел "Сердце-Солнце" — насквозь риторичен): не знает любви; глядя вниз, под собой, она видит одну "глубь ночную"; на "глуби ночной" только зыбь двойника утверждает она[6] свет ее — несогретый и стылый[7].

Сестра же от юга переживает толчки возбужденного сердца — физиологической пульсацией сердца; не "импульсом" новой любви, согревающей жизнь. Только "пульсом", но пульс — лишь темнотные топоты табунов вожделений.

[1] Статья — предисловие к тексту.

[2] "Прозрачность". "Орфей", с. 138.

[3] Вольный перевод из мистерии-драмы Р. Штейнера. "У врат посвящения".

[4] "Прозрачность", с. 138.

[5] "Прозрачность", с. 130—132.

[6] "Прозрачность", с. 145. "Глубь ночная смутно зыблет мой двойник".

[7] "Тянусь из дозора мертвой светлости моей". "Прозрачность", с. 144.

А воля от Запада, бросив на юг и восток свои взоры, теперь неестественно соединяет холодный рассудок... с "алчбой": ритуалом сомнительной магии; и — "страстный маг" возникает: "В... ритме сладострастий, к чаше огненных познаний припадай... чтобы собрать в единой длани все узлы"[1]. Страстный маг в голове начертал неестественный треугольник; и перенес его на темно-синего цвета бумагу; внутри треугольника он вписал верх зубчатой, высоко приподнятой башни (своей головы); и пейзаж на бумаге наивнейшим образом озаглавил: "По звездам". Но эти "звезды" (двенадцать созвездий, среди которых одно называется "Res" — другое же "Ens"[2]) суть двенадцать лишь кантовых категорий ("реальность" относится к качествам, "сущность" же есть категория кантовых "отношений"). Страстный маг начертал пламень сердца, и этот пламень достойнейшим образом изобразил ему Сомов в великолепном фронтисписе к "Cor ardens" (соединение обложек не есть путь "сердечного знания").

Словом — нет треугольника. С Севера поднялся мефистофельский голос: "Куда... направится ватага"[3].

Три Иванова шествуют от развалин душевного храма... во мрак лабиринтов.

XIX

"Посвящение" не состоялось.

Но Вячеслав Иванов трагедию светлого мига с магической силою запечатлел в ослепительном "Тантале", драме своей, нам сжимающей души; проходит слоновой костью увесистый триметр, граня инкрустацией слово: и перлы утонченных образов обсыпают его; тяжеловесие замысла и громада, покрытая мелкогранною работою, напоминает слона, изукрашенного золототканой попоной, влекущего шаг через площадь пред взором раджи; драматург, сытый роскошью, данной от Бога ему, похищает на пире богов свои горние образы.

И гласит: о растерзании Вечности мигом, похитившим тайну напитка богов; пропетая де Троа и Вольфрамом фон Эшенбахом легенда о Граале оригинально меняется; здесь мистерия "Парсифаль", омрачась, переходит в трагедию, до которой способны возвыситься только крупные драматурги; "Грааль" представляется нам осквернением Клингзором; и после разбитым на части; трагедия перенеслась здесь на небо; и — вместе: очерчена драма души, созерцающей небо.

Она есть... Клингзор; она — Тантал; и Вячеслав Иванов — она же, укрытая мифом; фантасмами древнего мифа очерчена драма души: полубог, сытый даром богов, этот Тантал на пире богов похищает светлейшую чашу: "С высот святых", потироносец, нисхожу я в мир глубокий опьянен божественно, подъяв высоко в чаше светлой страшный дар рукою дерзновенной... О, мой полный миг"[4]. Проглочена Вечность эгоистической самостью мига; пытается Тантал в подножие пира толпы — своры мигов — унизить Дух жизни; и "табуны темных чувств" пробегают по ризе, изотканной светом: "И ты, струя бессмертия, ты, амбросия, святая сила, что до днесь уста владык поила жизнью!.. Возведи рабов в царей".

Для свершения страшного дела зовет богоборец Сизифа, Иксиона (Вячеслава Иванова первого и второго), не претворивших путей своей собственной жизни — в жизнь неба: "Привет, пришельцы! Радуйтесь и пейте вы первины неба!" Сизиф (или — первый Иванов): "Каким ты хмелем льстивым помутил мой дух, волшебник хитрый?". Иксион (Иванов — второй): "Вращается ль свод? или сам я верчусь колесом мировым? Властный волшебник волчком вихревым закружил меня!" Тантал (иль третий Иванов — Клингзор): "Я с жертвой кровной, дух пронзив, взошел на пир, неся в объятиях отчих сына малого царям в добычу... И привлек... Кронид его на лоно... Из длани сына чашу взяв, я низошел"[5].

Рожденного сына (исконное "я") он, подъемля одною рукою в обители неба, другой — похищает Грааль; и — бросает своих двойников, опоивши их мистикой, в небо, где в них разгорается... чувственность: облако обнимает Иксион, рождая Кентавра в пылу любострастных томлений к... самой миродержице Гере; Сизиф — алчет молний; сам Тантал впадает, томясь, в оцепененные сны; появляется низ-

[1] "Cor ardens".
[2] Сущая, сущность *(лат.)*.
[3] "Прозрачность".
[4] "Северные цветы". Ассирийские альманахи, IV. К-во "Скорпион" "Тантал", с. 231.
[5] "Тантал", с. 235, 236.

шее "я", порожденное Танталом; пользуясь оцепенением Тантала ("рок ты звал, о Тантал!") — пользуясь оцепенением, "Бротеас" бросается к чаше; и — вдребезги разбивая ее, он пронзается молнией; черные тучи окутывают[1] пейзажи души Вячеслава Иванова (Тантала) сладострастием сомнительных, магических чувств напряженье... "Cor ardens".

"Через долгий промежуток времени в глубоком мраке загорается огненное явление Гермеса[2].

Гермес.

Проснися, Тартар!.. иль паденье мощных Трех от снов тебя не разбудило тяжкое?

Голос Тартара.

Кто полубоги?

Гермес.

Сын Зевсов, Тантал... Царь Иксион. Царь Сизиф.

. . . . . .

Три Иванова (Треугольник) — низвержены! Треугольника нет! "Пелопс", в духе рожденное "я", божествами не принято в небо: отвержена жертва.

. . . . . .

Голос Иксиона.

...Я распят в вихре огневом.

Голос Сизифа.

...Скользит утес —
И рухнул.

Голос Иксиона.

Я мучусь, Тантал!

Голос Сизифа.

Тантал, стражду я!

(Во мраке становится различимым темное видение висящего в воздухе Тантала. Обнимая руками, он поддерживает нижний край огромной потухшей сферы.)

Тантал.

Темной окаменев громадой,
Повисло тяжко,
Тебя подавив, твое темное солнце...

[1] "Тантал", с. 243.
[2] Там же.

XX

— "Темной окаменев громадой, повисло тяжко, тебя подавив, твое темное солнце" — вот что можно сказать Вячеславу Иванову, лирику, мистику, полиглоту-философу, расставаясь с пятикнижием лирики и с трехкнижием мудрейших прогнозов в грядущую эру. И это все говорит "диамантовый" Тантал.

За один "золотой треугольник" Иванов бы отдал величие всех, им созданных красот, но "треугольник сестер" им разорван: и внешние знаки — не сущи.

И созерцая его:

— Как он там повисает (тончайший из русских поэтов, мудрейший, быть может, из нас!) и поддерживает края тухнущей сферы —

— мы видим Танталово дело! Два образа восстают перед нами: "младенец" и — Тантал, сходящий с небес, высоко поднимающий плоскую чашу и нам восклицающий:

"Прозрачный мир, блаженный мир, бессмертный мир".

Неправда: два мира им созданы; третий еще им не создан: мир Воли.

Миры лучезарных кристаллов "Прозрачности", мир упоений блаженства "Cor ardens", мир мысли и чувства — мир морока, если усилием Воли не воплотить те миры: мир бессмертья отсюда.

Но "треугольника" нет; без него восклицание небо укравшего Тантала — восклицание "доктора философии Фауста: "Остановись ты, мгновенье!".

Остановив "становление" вечного мига в себе, он его превратил в диамантовый камень; и Вечность от этого стала — perpetuum mobile; и Вячеслав Иванов стенает нам гласом Иксиона, что "распят он в вихре"; "Вращается ль свод, или сам я верчусь колесом мировым?" "Колесо мировое" — не Вечность, а... "вечное возвращение"; и Сизифом томится: "Утес" — рухнул: "миг" каменный — рушится. Оттого-то его "полуночное солнце" не солнце, а разве что... Иксионово колесо; и оттого оно превращается в тяжкокаменно рухнувший Сизифов утес: "Темной окаменев громадой, повисло тяжко, тебя подавив, твое темное солнце".

Потироносец, повешенный в воздухе, он "стенает", согбенный под бременем павшей на шею ему "онтологической истины"

— потухающей сферы: ее обнимая руками, он дрожит, согбенный...

над голосом Тартара: "Бремя тяжко новых снов".

XXI

Что сталось с "младенцем"?

Младенец не умер; имагинации сна развернули пред ним длинный свиток путей, изображающих путешествие по загробному миру. Его тройники — "Вячеславы Ивановы" (старшие братья) нашептами овевают пейзаж возникающих снов: смутный ужас встает; и душа приникает к лозе придорожной, что "шепчется с ужасом"; волна миражей, как смутные сны долгой ночи, застигла в пути; возникает за образом образ, поднимается издали "Сфинкс"[1] на прекрасных терцинах и крикнет ему: "Стигмы Сфинкса"[2]; протянет геральдику знаков о Сердце и Солнце[3], воздвигнет кристаллы огней ("Огненосцы"), преследуя в снах, как лесной запевающий царь, и протягивая чрез туман свои руки: "Неволей иль волей, а будешь ты мой". Это Кто-то из образов шепчет, напоминая "пити-пити-ititи" бреда князя Андрея[4]: "Повынути жребии, суды напророчены"[5].

"Пити-пити-ititи" появляется в окне старой готической башни во образе Неттесгеймского мужа: осаживать яды и "мути" миров — на дне чаши. "В ночи, когда со звезд провидцы и поэты в кристаллы вечных форм низводят тонкий яд, их тайнодеянья сообщницы — планеты — над миром спящим ворожат. И в дрожи тел слепых, и в ощупи объятий животворящих сил бежит астральный ток, и новая душа из хаоса объятий пускает в новый мир росток. И новая Душа прибоем поколений, подмыв обрывы Тайн по знаку звездных числ, в наследье творческом непонятых велений, родной разгадывает смысл. И в кельях башенных отстоянные яды преображают плоть и претворяют кровь" и т. д.[6].

Этот сон о Клингзоре, укравшем Грааль для кощунственных, алхимических опытов, отображается образом Доктора в пламенной мантии, произносящего с чашей в руке монологи ("пити-ititи") и все о том, что "измлению" томной невесты[7] подобно "прикосновение к чаше; сон — ярче, осел новый мир в чаше с ядом из ясных кристаллов, — тот мир — где сонет, получивший законченность совершенства, блистает законом пэона второго в опаловой мути спондея, где зубцы существительных, отлагаясь гексагональными призмами, источают тончайшие струйки расплавленной меди (глагола), где строится здание из сияющих палочек; где гранится на "кретике" небо...

— Сон длится: и Доктор поит его ядом; в глазах (приливая отравленной кровью) сияет геральдика горельефной гирляндою золотощеких амуров барокко, сплетенных с небесными духами Style jesuite, где все розы — розетки, которые (объясняет учитель) суть образы тайн; и проходят капеллой, объясняя младенцу "Необходимый сущего порядок", "явственны небес иерархии", "молят истины Святых Отцов соборы", "учит, мудрая, познанию причин"[8]. На столбах, или "славах надстолбий" великолепно изваяны: "пять нерадивых дев — пять чувств"[9]. Доктор Фауст — Иванов — построил и сплел этот купол "венком из сонетов", поставив его на блистающих, мозаичных колоннах, откуда свергают стопламенность огневейных пожаров пестрейшие жены: его "огненосицы"; миг — великолепия пятен снялись: огненосицы, не могущие тронуться с места, воздушно упрыгивают там спиралями блеска... в Ничто.

XXII

"В даль тихо плывущих чертогов уводит светлая нить — та нить, что у тайных порогов сестра мне дала хранить... И, рея в призраках зданий, кочует душа, чутка к призывам сквозных свиданий за нитью живой "мотка"[10].

"Сестра" охраняет "младенца"; пусть "три нерадивые" сестры покинули "ясные ясли": четвертая, соединившая их, — при

[1] См. "Кормчие звезды", стихотворение "Сфинкс".

[2] "Кормчие звезды", стихотворение "Сфинкс".

[3] "Cor ardens", I ч., см. отдел "Сердце-Солнце".

[4] Толстой. "Война и мир".

[5] "Cor ardens", I ч., с. 49—52.

[6] "Cor ardens", I ч., с. 88.

[7] "Cor ardens", II ч., "Rosarium", "Плоть и кровь".

[8] "Кормчие звезды", с. 212, 344 и т. д.

[9] "Cor ardens", I ч., с. 60.

[10] "Cor ardens", I ч. "Песни из лабиринта".

младенце; она-то плетет нити света, бросая ребенку свою просиявшую нить в бездну мрака "Ивановых": "Хочу соткать блеснувший свет с томной тьмой"...

И Вячеслав Иванов может нам сказать стихом одной из мистерий Рудольфа Штейнера: "Verzaubert Weben meines eignen Wesen"[1]. Расколдовать его можно (хоть... трудно).

"Пелось младенцу мечтанье? Но все я той песни полн... Мне снятся лучей трепетанье, шептанье угаданных волн"[2]. "Я видел ли в грезе сонной, младенцем, живой узор, — сень тающей сети зеленой, с ней жидкого золота спор". Поучения "эзотерической" мистики, произносимые "магом" Ивановым, — только "мрамор обветренных стен" многообразных трактатов, прочитанных им, а не истина жизни: но — там, в незримом просторе, за мшистой оградой плит — я чую — на плиты море волной золотой палит... чуть шепчет, — не шепчет, дышит, и вспомнить, вспомнить велит — и знаки светом пишет, и тайну родную сулит. Эту песню расслышал и Фауст, склоненный над чашею с ядом... в пасхальную ночь.

XXIII

"Слепота" Вячеслава Иванова — чувства его! — есть стена из Лемуров; как "во гробе своем", в Вячеславе Иванове тихо возлег им рожденный младенец: он — куколка; верим: из "куколки" вылетит бабочка Аполлонова света. И "эпифания" — неудачная, "эпифания" стольких лет! — разрешится; и "яды", разлитые им по "младенцу", "младенца" не тронут: "сестра" — не допустит, "сестра" — охранит.

А пока:

По просверленным коридорам ветшающей пирамидной громады сбежались лемуры в квадратную комнату: в грудь; и подступили к саркофагу — пробившему самостно сердцу — снять крышку. Обстановка душевно-духовного быта его восьми книг, если снять с них покров, нам явит: в песках — пирамиду с пустою комнатою в ней; посередине ее — саркофаг; под саркофагом — коричневеет иссохшая мумия; положили папирус ей в ноги; и то — "Книга Мертвых". Восьмикнижие Вячеслава Иванова — "Книга мертвых" его — повествует о странствии подсудимой души по пространствам загробного мира.

Недоуменные лепеты детского духа встают в этом месте из "лирика" Вячеслава Иванова: "Нищ и светел, прохожу я и пою; отдаю вам радость светлую мою..." Или: "Весело по цветоносной Гее я иду неведомо куда"[3].

И оттого-то, судя здесь "Озириса" Вячеслава Иванова, верим мы в Горуса, все еще могущего встать из-за мрамора стен прославляемой им культуры, уже упадающей в грохоте пушек и реве стихий.

ИВАН КОНЕВСКОЙ

Валерия Брюсова

1

В 90-х годах миновавшего века на литературном горизонте замерцала новая звездочка, замеченная, впрочем, очень немногими, особенно внимательными и чуткими наблюдателями: молодой поэт, выступивший под псевдонимом Иван Коневской. По своим убеждениям, склонностям и характерным особенностям начинающий писатель примыкал к кругу тех, кого тогда называли "декадентами" и "символистами", так как слово "модернизм" еще не было в ходу, и кто сами говорили о себе как о деятелях "новой поэзии" и "нового искусства". В ту эпоху, в 90-х годах, течение "модернизма" в русской литературе еще не определилось, не влилось в устойчивые русла, а пробивалось там и сям отдельными

[1] "Заколдованная ткань моего собственного существа" *(нем.)*. R. Steiner. Пробуждение души. (Четвертая драма-мистерия).

[2] "Cor ardens", I ч., с. 68.

[3] "Кормчие звезды".

ручейками. "Северный вестник", где впервые выступили "старшие" символисты (Д. Мережковский, Н. Минский, З. Гиппиус, отчасти Ф. Сологуб и К. Бальмонт), прекратился в 1898 году; "Мир искусства", вновь объединивший эту фалангу и привлекший к ней новые силы, был основан в 1899 году, первоначально — как орган исключительно пластических искусств; московское издательство "Скорпион", объединившее петроградские и московские группы "символистов", начало свою деятельность лишь в конце 1899 года; "Новый путь" должен был возникнуть в конце 1902 года. Таким образом, в конце 90-х годов "символисты" были лишены объединяющего центра, "своей" редакции, и жили жизнью маленьких "кружков", собираясь в Петрограде — у Ф. Сологуба, у Вл. Гиппиуса, реже у Мережковских, в Москве — у К. Бальмонта и у пишущего эти строки.

И. Коневской — не знаю в точности, каким путем, — сблизился с Вл. Гиппиусом, который, хотя сам почти ничего не печатал, литературой интересовался живо и поддерживал отношения и с литературными кругами, и с молодежью, стремящейся на путь писательства. К юношеским опытам Коневского сам Вл. Гиппиус отнесся довольно холодно, как к проявлениям крайнего "декадентства", но мы, москвичи, узнав эти стихи нашего нового собрата по литературной школе, напротив, оценили их очень высоко. Лично я, прочтя переданную мне Вл. Гиппиусом тетрадь с первыми поэмами Коневского, без колебания признал в нем уже сложившегося мастера и поспешил познакомиться с их автором как с "товарищем по оружию". Через меня Коневского узнал К. Бальмонт, и я помню, с каким восторгом одно время он говорил о юноше-поэте. Памятником этого первого увлечения осталась "Книга раздумий", сборник стихов, изданный К. Бальмонтом, где он поместил свои стихи рядом не только с моими (чего он давно хотел), но и со стихами почти никому тогда не известного Коневского (четвертым участником "Книги раздумий" был художник и поэт Модест Дурнов). Когда в 1899 году стал организовываться "Скорпион", Коневской был единодушно принят в круг его участников как естественный, неизбежный член группы. Так случилось, что Ив. Коневской, в общем представлении, вошел в состав кружка "московских символистов", сотрудников "Северных цветов".

Между тем нельзя сказать, чтобы такая группировка вполне отвечала внутренним устремлениям самого Коневского. Разумеется, между ближайшими деятелями "Скорпиона" (С. А. Поляков, К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, автор этих строк) и Коневским было много точек соприкосновения: мы все были воспитаны на одних и тех же книгах: равно признавали своими "учителями" Ницше, Метерлинка, французских "символистов" от Малларме и Верлена до Вьеле-Гриффена и Верхарна, д'Аннунцио, а в прошлом — Эдгара По, прерафаэлитов, Бодлера; важнее того, у нас у всех был общий "враг": все, отрицавшие самодовлеющее высокое значение искусства и желавшие обратить поэзию в "служанку общественности". Но, за пределом этих общих черт, Ив. Коневской многим и очень многим решительно отличался от нас. Не примыкая к тому неохристианскому движению в русском модернизме, вождем которого вскоре выступил Д. Мережковский и к которому позднее тесно примкнул новый деятельный член "Скорпиона" — Андрей Белый, Иван Коневской был в гораздо большей степени настроен мистично, нежели весь московский кружок. Коневской был совершенно чужд того к у л ь т а ф о р м ы в поэзии, которому мы, москвичи, служили тогда до самозабвения. В последнем счете, для Коневского поэзия все же была только с р е д с т в о, а никак не самоцель. В каком бы то ни было смысле формула "искусство для искусства" была для Коневского неприемлема и даже нестерпима. Может быть, именно это внутреннее, не вполне обеими сторонами сознаваемое различие и повело в дальнейшем к решительному расхождению Ивана Коневского и К. Д. Бальмонта...

Ныне настоящее имя Ивана Коневского давно названо в печати. Он родился в 1877 году в семье, принадлежавшей к старинной дворянской фамилии Ореусов, выходцев из Швеции (между прочим, последнее обстоятельство и заставляло Ивана Коневского впоследствии жалеть, что он не избрал себе другой псевдоним: Иван Езерский, который прямо напоминал бы, что автор происходит "от тех вождей, чей в древни веки парус дерзкий поработил брега морей..."). Ближайшие предки Коневского все были военные, как и его отец, Ив. Ив. Ореус, после боевой карьеры дослужившийся до чина генерала от инфантерии и бывший видным писателем по военным вопросам (родился

в 1830 году, умер в 1909 году). Будущий поэт был последним ребенком в семье и вместе с тем — единственным, так как другие дети все умирали в раннем возрасте. Когда родился последний сын, Ваня, впоследствии — Коневской, отцу было уже за 50 лет; мать умерла немного лет спустя. Естественно, что старик Ореус всю силу своей любви, все заботы своей жизни сосредоточил на своем маленьком сыне, единственном близком существе в мире. Создалась семья из двух лиц: старика-отца и ребенка-сына; третьим членом был дядя мальчика, деверь генерала Ореуса (муж его сестры), одних с ним лет и издавна с ним дружный. В такой обстановке, в глубоком уединении, протекло все детство Коневского.

Генерал Ореус был человек широкообразованный, начитанный, умный, конечно, "консерватор", по общему складу политических убеждений (иначе он не мог бы по совести занимать свой пост), но не только без крайностей, но даже с некоторым "либеральным" уклоном, глубоко религиозный (описываю его таким, каким знал лично, в последние годы его жизни). Старик поставил себе целью — дать сыну лучшее, насколько он мог, образование, но сознательно, воспитывая своего Ваню, не хотел стеснять свободу его развития; такое отношение несколько даже неожиданно со стороны человека, впитавшего в себя дух воинской дисциплины. Мальчику с очень раннего возраста была предоставлена некоторая самостоятельность: у него были всегда карманные деньги, в расходовании которых никто не спрашивал отчета, и ему разрешено было читать все, без исключения, по своему детскому и отроческому выбору. Как все дети, выросшие без товарищей, в среде взрослых, Коневской развился рано; одиночество и слабое здоровье влекли его не к играм на вольном воздухе, а к тихим занятиям за столом, прежде всего к книгам; предоставленная свобода позволяла использовать досуг по своему усмотрению. Живя постоянно в тесном общении друг с другом, большую часть времени проводя вдвоем, зимой — в Петрограде, летом — обычно в Финляндии, отец и сын, конечно, были связаны не только любовью, но и странной, при различии лет, дружбой. Наслаждаясь этой дружбой, отец верил, что у них с Ваней одни и те же убеждения, одинаковые взгляды на все, общая вера и общие идеалы. Старик не замечал, что с очень ранней поры, под влиянием тех условий, в какие он сам поставил жизнь сына, их пути стали расходиться, чтобы незаметно уйти очень далеко один от другого.

Генерал отдал своего сына в классическую гимназию, прямо в 3-й класс. До этого Коневской учился дома, с помощью отца, гувернанток, учителей и уже в детстве успел приобрести разнообразнейшие знания: между прочим, хорошо усвоил иностранные языки (французский и немецкий, позднее изучил и английский). В гимназии, попав в уже сплотившийся круг одноклассников, Коневской не мог сойтись с ними потоварищески и до конца школы остался наполовину чуждым ей. Привыкший к одиноким раздумьям, к серьезному чтению, к беседам со взрослыми, Коневской не умел войти в обиход гимназической жизни с ее мальчишескими проделками, обманыванием учителей при помощи подстрочников и, позднее, увлечением характерной школьной "эротикой". Гимназия мало изменила Коневского: он учился хорошо, но по-прежнему упивался чтением, развивался самостоятельно, можно сказать, тайно, и во всяком случае не нашел в школе ни одного друга. Окончив курс гимназии, Коневской, по сознательному выбору, поступил на историко-филологический факультет Петроградского университета.

В эту именно эпоху — не знаю, в последний гимназический или первый студенческий год Коневского, — обнаружилась, и как-то внезапно, выросшая пропасть между ним и отцом. Старик Ореус рассказывал об этом (уже по смерти сына) с большой кротостью и явно уменьшая значение события, но все же чувствовалось, что то было крайне тяжелое для отца открытие. Генерал мало заглядывал в те сборники стихов, которые запоем читал будущий поэт, совсем не открывал тетрадей, куда тот уже записывал свои "Мечты и думы" (название первой и единственной книги Коневского), и, разумеется, ничего не знал о его душевных переживаниях. Старик видел, что добрый, правдивый, впечатлительный мальчик превращался в скромного, застенчивого и целомудренного юношу, и думал, что сын развивается вполне согласно с надеждами отца... Какая-то случайность, какой-то пустой разговор сразу открыл старику глаза на действительность. Перед ним был юноша, правда, застенчивый и целомудренный, но впитавший в себя и мрачную поэзию

"Цветов зла", и утонченный яд Данте Габриэла Россетти, и безнадежный скептицизм Жюля Лафорга, и остроту переживаний Кнута Гамсуна, — сотни вещей, старику совершенно чуждых и во многом непонятных. Отец пожелал узнать стихи Коневского, которые тот до того времени ревниво скрывал от всех; эти странные стихи, конечно, глубоко поразили старого генерала, для которого русская поэзия кончалась Лермонтовым. Отец почувствовал, что он, в первый раз в жизни, не понимает сына...

Разрыв обошелся без внешнего надлома. Генерал Ореус и Коневской, отец и сын, остались если не друзьями, то приятелями. Старик все же сделал несколько попыток "остеречь" юношу, вернуть его на "правый" путь, но встретил решительный отпор: одинокие раздумья выковали в Коневском сильную волю, которую он и противопоставил даже любимому отцу. К чести генерала должно отнести, что он не стал упорствовать; он покорился свободному решению сына, потому что с самого начала решил предоставить ему свободу. И только в одном старик остался неумолим: он не позволил сыну выступать в литературе под своим именем, заставил его взять себе все скрывающий псевдоним. Даже после безвременной кончины юноши Коневского генерал Ореус не разрешил назвать в печати настоящее имя поэта. Оно стало общеизвестно лишь по смерти генерала.

Кстати, летом по окончании гимназии Коневской уехал в маленькое путешествие, один, без отца, по Германии и Австрии. Он побывал в Вене и Мюнхене, пространствовал пешком по Тюрингии и слушал Вагнера в Байрейте. В следующем году путешествие повторилось. На этот раз Коневской ехал морем до Любека, видел Рейн, посетил Швейцарию и Северную Италию. Эти две поездки положили грань между прежним мальчиком Ваней, жившим душа в душу со стариком отцом, и самостоятельным юношей Иваном Коневским, поэтом-"декадентом", желанным гостем некоторых литературных кружков. Отец примирился с судьбой, неизменной судьбой "отцов и детей", и даже старался, сколько мог, войти в круг новых интересов сына: знакомился с его новыми друзьями, присутствовал на их собраниях, уверял других, а может быть, и самого себя, что ему нравятся некоторые стихи "Ивана Коневского" (между прочим, "Утренний привет" посвящен отцу). Но, разумеется, подлинной внутренней близости между стариком и юношей уже не было. К посмертному Собранию сочинений Коневского приложен биографический очерк, написанный отцом. В этом очерке старик откровенно сознается, что, разбирая библиотеку сына после его смерти, был "изумлен разносторонней начитанностью юноши", и добавляет: "Великими мыслителями и великими художниками сложены были в его душу и в его ум великие богатства, но этим семенам не суждено было возрасти в полной мере и дать свой плод" (да и то, сколько помнится, слова "в полной мере" вставлены редактором издания).

2

Внешняя литературная жизнь Коневского, когда его стихи перестали быть достоянием одного их автора, обнимает всего неполных четыре года, 1898—1901. Правда, еще в 1896 году, одно стихотворение Коневского (сонет "Снаряды") было напечатано в "Книжках недели", но оно прошло никем не замеченным. Сколько нам известно, то была едва ли не единственная попытка молодого поэта проникнуть в печать, если не считать статьи о Бёклине, посланной в "Мир искусства" и не принятой редакцией. Кроме того, Коневской посылал еще тетрадь своих стихов Н. М. Минскому, которому одно стихотворение очень понравилось (так что он заучил его наизусть), но знакомство на том и оборвалось. Коневской взял у Минского свою тетрадь обратно и больше не появлялся: может быть, юноша-поэт ожидал более сочувственного отношения к своему творчеству, — не знаю.

После знакомства с В. Гиппиусом, К. Бальмонтом, со мною Коневской имел случай лично узнать (по крайней мере был представлен) большинство петроградских и московских поэтов, более или менее интересовавшихся "новой поэзией". Но замкнутая натура Коневского нелегко открывалась для новых отношений. Ему случалось бывать на многолюдных собраниях, но круг его "друзей" оставался крайне ограниченным. Кроме товарищей детства Ф. А. Лютера, Конради, Ив. Билибина (художника), Н. М. Соколова и других, Коневской, довольно быстро разойдясь с К. Бальмонтом, сохранил, кажется, хорошие отношения только с двумя из позднейших знакомых: с В. Гиппиусом и с пишущим эти строки. Со мною Коневской поддер-

живал деятельную переписку, делясь своими "мечтами и думами", посылал мие свои новые стихи и беспощадно критиковал мои, самым откровенным образом высказывая свои суждения: "последнее ваше стихотворение меня не удовлетворяет" или "отвергаю ваши опыты в духе Тютчева" и т. п. Кстати сказать, Коневской везде, и в личной беседе, и в письмах, оставался тем самым, каким был в своей поэзии, говорил и писал письма тем же самым "трудным", запутанным языком, каким слагал свои стихи.

У Коневского была глубокая, нерушимая уверенность в том, что его поэзия — хороша и значительна. Он чувствовал, он сознавал себя большим поэтом, этого сознания ничто не могло поколебать. Еще почти мальчиком — до нашего знакомства (вероятно, в 1896 или 1897 году) — он писал во Францию своим любимым поэтам, Верхарну, Анри де Ренье и Фр. Вьеле-Гриффену, прося их сообщить некоторые подробности их биографии и рекомендуя себя как русского писателя, намеревающегося ознакомить, в переводах, русскую литературу с творчеством французских символистов. Я видел ответные письма, и, судя по ним, вопрос был составлен в выражениях, не оставляющих сомнения, что автор имеет все возможности исполнить свое намерение. Вероятно, французским поэтам не могло прийти в голову, что им пишет гимназист, не печатавший ни одной строки. Произошло это вовсе не от желания Коневского выставить себя не тем, чем он был на самом деле (в биографическом очерке, написанном отцом, справедливо сказано, что Ваня Ореус "просто не умел лгать"): нет, Коневской был искренно убежден, что он вполне в силах впервые представить русским читателям новую французскую поэзию в ее истинном виде. Позднее Коневской не раз говорил, как его смущает и тревожит, что он "все еще" не исполнил обещаний, данных Верхарну и др. Подобно этому в разговорах, например, с К. Бальмонтом, Коневской, как-то невольно принимал тон "старшего" и начинал указывать те и другие, как ему казалось, недостатки в стихах своего собеседника, что выходило несколько комично.

Когда, в 1899 году, К. Бальмонт предложил издать "Книгу раздумий", альманах, в котором рядом со своими стихами хотел поместить стихи Коневского, тот принял это как справедливую дань, со стороны старшего собрата, достоинству своих стихов. Ни на минуту Коневской не мог даже помыслить, что К. Бальмонт оказывает ему благородную услугу, связывая свое уже "признанное" и "чтимое" имя с именем никому не известного поэта-дебютанта. "Я подберу, для альманаха, образцы всех сторон моего творчества", — наивно говорил мне Коневской, так как всегда это свое "творчество" видел как бы посторонними глазами критика. (Характерно в этом отношении, что по поводу своих "Гномов" Коневской писал мне: "Я не решаюсь включить их в состав истинного творчества моего...") "Книга раздумий" была встречена глумлением газетной критики. Это нисколько не затронуло Коневского: он уверял даже, что приятно "попасть на зубок" уличному гаеру, ибо такова неизбежная стадия, через которую проходят все истинные таланты. Впрочем, Коневской всегда с величайшим благодушием относился к выпадам современной журналистики против "декадентов" и, кажется, был бы даже огорчен отсутствием их, так как это нарушило бы его предвзятые представления об исторических судьбах литературных школ.

Зима 1898/99 года важна в жизни Коневского еще тем, что в эту пору он пережил свою "первую" — вместе с тем и последнюю — любовь. Обращено это чувство было к той же особе, которой посвящена "Праздничная кантата", под которой читаем: "Анне Николаевне Г.". Раньше, в 1897 году, в стихотворении "Многим в ответ", Коневской писал:

Я не любил. Не мог всей шири духа
В одном лице я женском заключить.
В с е ловит око, в с е впивает ухо,
И только т а к могу в любви почить.
. . . . . .
Так, — обнимусь я с женской красотою,
Но через миг — с горой или ручьем...

(Кстати сказать, именно эти стихи когда-то особенно нравились К. Бальмонту.) Однако "естество", по терминологии Коневского, оказалось сильнее, чем соображения юного философа. Коневской влюбился самым обычным образом и должен был признаться:

Нет! один я — не все мирозданье.
Выйди, мой воплощенный двойник!

В последнем поэт ошибался: та, кого он любил, отнюдь не была "его воплощенным двойником". Напротив, ей было

органически чуждо все, особенно дорогое и близкое Коневскому: его миросозерцание, его любимые авторы, его постоянная углубленность. Вот как, на своем условно поэтическом языке, Коневской изображал свои попытки обратить на себя внимание той, кого любил:

Я расточал блага своих мечтаний,
Я в тысячи лучей их разбивал,
Построил много радужных я зданий...

Все эти попытки остались безуспешными. Любовь поэта-философа не встретила взаимности. Пришли дни, когда сам Коневской должен был признаться:

Да, все бегут часы, но уж не так, как прежде,
И светы радуют, и волны дум растут;
Но места нет в душе единственной надежде:
Восторги первой страсти не взойдут...

А "она"? К ней поэт мог применить свои стихи, написанные после "первой встречи":

И снова носится бесцельно
Она по пустошам земли,
Не вняв тому, что так смертельно
К ней мчится из моей дали.

Коневской вернулся к своим одиноким раздумьям. Весной 1900 года он уехал с отцом в Финляндию, в пансион "Рауха", где Ореусы и прежде проводили часто лето. 3 мая Коневской писал в письме: "Все последнее время чувствовал большой упадок деятельных сил... Теперь слегка оправляюсь". И позже, из "Раухи", 1 июля: "Я прихожу в себя по-прежнему на милом мне граните". Тогда же Коневской приступил к изданию сборника своих стихов "Мечты и думы", который остался единственной его книгой, вышедшей под наблюдением автора. Первоначально Коневской предполагал включить в сборник и свои переводы (в прозе) английских, французских и немецких поэтов: соображения материальные (стоимость издания) заставили от этого плана отказаться. "Мечты и думы" обнимают стихи автора и отрывки в прозе, расположенные приблизительно в хронологическом порядке, от 1895 по апрель 1899 года. Издание сделано, должно сознаться, неумело, так что в нем отсутствует, например, оглавление.

За последние годы своей жизни (1900—1902) Коневской принимал участие и в некоторых других изданиях. Для "Собрания стихов" А. Добролюбова, изданного книгоиздательством "Скорпион", Коневской написал вступительную заметку "К исследованию личности А. Добролюбова", — писателя и мыслителя, которым живо интересовался. В "Северных цветах", альманахах книгоиздательства "Скорпион", Коневской поместил, кроме нескольких стихотворений, статью о "Мировоззрении Н. Ф. Щербины" и полемическую заметку "Об отпевании новой русской поэзии", направленную против суждений З. Н. Гиппиус; к этой заметке Коневской одно время прибавил было чрезвычайно резкие, по его выражению, "поносные слова", однако в последнюю минуту, при печатании, выкинул их. Наконец, в "Литературный сборник" студентов Петроградского университета Коневской дал "Песнь изгнанника": "Из той унылой Сариолы..."

Весной 1901 года Коневской сдавал государственные экзамены при университете, и это отнимало у него все время, не оставляя досуга, чтобы работать над литературными замыслами. Поэтому за последний год написано Коневским очень мало. По окончании экзаменов Коневской решил, ради отдыха, совершить небольшое путешествие по нашим Прибалтийским губерниям; намечены были, как этапы пути, Юрьев, Рига, Ревель и их окрестности... Это путешествие оказалось роковым для юного поэта. Случайно остановившись на станции Зегевольд, под Ригой, Коневской задумал искупаться в быстротекущей Аа, был захвачен обычным в этом месте водоворотом и утонул. Тело было подобрано местными властями, так же как оставшаяся на берегу одежда, дорожный саквояж и другие вещи покойного. По этим предметам отцу, после долгих розысков, удалось узнать о трагической судьбе сына. Коневской похоронен на маленьком зегевольдском кладбище, в леске, и к могиле поэта склоняют ветви клен, вяз и береза. Позднее над могилой был поставлен памятник, но надпись на нем говорит только об Иване Ивановиче Ореусе, скончавшемся 8 июля 1901 года, 23 лет от роду, не упоминая о поэте Иване Коневском... Отец Коневского после того прожил еще несколько лет, и, со смертью одинокого старика в 1909 году, род Ореусов прекратился.

По смерти Коневского книгоиздательством "Скорпион" было издано Собрание его сочинений под заглавием "Стихи и проза" (М., 1904), для которого один из немногих друзей покойного, Н. М. Соколов, тщательно собрал весь материал, со всеми ва-

риантами, по сохранившимся рукописям. Позже избранные стихи Коневского были перепечатаны в сборнике "Книга о русских поэтах последнего десятилетия" (Спб., 1909), где помещены о Коневском два очерка: пишущего эти строки и Н. Лернера. Кроме статей этих двух авторов (которые, в несколько распространенном виде, были напечатаны в других изданиях), о Коневском нечего указать во всей нашей литературе. Только в самое последнее время поэзией Коневского заинтересовался С. Бобров, напечатавший о нем небольшую заметку.

3

Пишущий эти строки свою статью о Коневском, приложенную к посмертному Собранию его сочинений, озаглавил "Мудрое дитя". Всматриваясь в духовное существо Коневского, в странное сочетание в нем житейской неопытности с громадным запасом познаний, детского любопытства к жизни с глубиной суждений и речей, трудно было найти выражение, которое лучше передавало бы общее впечатление. Коневской поражал прежде всего постоянной, неутомимой, какой-то ожесточенной сознательностью и своих поступков, и своего творчества. Он был "дитя", но сам видел вторым, "мудрым" *я*, эту свою детскость, наблюдал себя, изучал на себе, как чувствуют в дни, когда "новы все впечатленья бытия". Он словно не жил, а смотрел на сцену, где сам был главным действующим лицом, словно не действовал под влиянием настроений, чувств, страстей, а проделывал над своей душой различные опыты. Коневской был истинный поэт, он "творил" свои стихи, но в то же время всегда видел себя как поэта, заранее предусматривал, какое место займет вновь написанное стихотворение в его творчестве.

Эти свои свойства Коневской также сознавал и утверждал:

Еще во мне младенца сердце билось,
А был зрелей, чем дед, я во сто крат.

А в другом месте:

В крови моей — великое боренье.
О, кто мне скажет, что в моей крови?
Там собрались б ы л ы е п о к о л е н ь я...

Свою душу Коневской называл "насыщенной в е к а м и размышлений"; о своем герое, "Сыне солнца" (цикл сонетов под таким заглавием), говорил:

Он выплыл к нам пытателем в ладье...

И вся первая поэзия Коневского, его juvenilia[1], которой суждено было остаться единственным образцом его творчества, проникнута предвкушением жизни; везде у Коневского — ожидание того, что́ должно совершиться, постоянно — вопрос:

Куда ж несусь, дрожащий, обнаженный,
Кружась, как лист, над омутом мирским?

Коневской словно старался разгадать самого себя, как критик разгадывает разбираемого писателя.

Поэзия Коневского, почти всегда, — раздумья. У него нет баллад, поэм (в современном смысле слова), вообще — объективных образов. Коневской не любил скрывать свою душу, подобно парнассцам, за внешне пластическими образами ("Сама себя снедающая сила, не знаю я спокойных колоннад..." — стихотворение "Пластику"). В громадном большинстве своих стихотворений Коневской прямо говорит от своего лица, пишет почти дневник своих наблюдений и размышлений. Постоянно возвращается он к самоопределениям:

Ты — прав, не века сын, я чую лишь отзвучья...

Или:

Знаю: суров я и слаб...

Или еще:

Я жизнь люблю, и я плачусь за то...

И из этих самоопределений выступает отчетливый облик, может быть, не вполне тот, каким был Коневской на самом деле, но тот, каким он сам себя представлял себе: любящий все проявления бытия ("люблю утра, люблю и вечера..." и т. п.), жаждущий проникнуть во все тайны вселенной, душой способный слиться с каждым человеком, но роковым образом отделенный от природы, от жизни, от людей — теми "веками размышлений", которые он воспринял из книг великих мыслителей всех стран и всех времен. Таким Коневскому бессознательно хотелось быть, и таким он старался изобразить себя в своей поэзии...

В этом поэтическом миросозерцании Коневского очень определенно сказывается влияние его чтений, особенно его занятий немецкой философией с ее постоянным

[1] Юношеское *(лат.)*.

влечением к вопросам гносеологическим. Кант, Шопенгауэр и Ницше подсказали многие из тех раздумий, которые казались Коневскому его собственными заветными думами. Вопрос об отношении человека к внешнему миру, "я" к "не-я", познающего субъекта к познаваемому объекту занимал Коневского на первом месте, и его поэзия-дневник постоянно останавливается на этих философских проблемах. В одном из своих поздних стихотворений ("Наброски", 1899) Коневской трактует этот вопрос в полушутливой форме:

...Есть пред нами немощное тело,
И зачем-то к нам оно пришито;
Все, что эту внешность лишь задело,
Почему-то и внутри прожито...

Но в других стихах Коневской подходит к тем же идеям совершенно иначе, и даже, излагая, например, мысль о "воле рода" (высказанную Шопенгауэром, развитую Владимиром Соловьевым), как бы гордится своим проникновением в тайну бытия:

Но знайте — мне открыта весть иная:
То — тайна, что немногим суждена...

(стихи с эпиграфом из Вл. Соловьева: "genus — genius"[1]). Другой раз Коневской настойчиво повторяет:

Не только кость и плоть от кости, плоти, —
Я — самобытный и свободный дух...

В "Припеве" Коневской намекает на абсолютную силу воли, которая в конце концов могла бы изменить явления самой природы (ибо — "мир есть мое представление"). В "Споре", с характерным эпиграфом: "Kein Subject ohne Object"[2], Коневской, наоборот, утверждает всю неизбежность "призрачной плоти", заканчивая восклицанием:

О, творец мой и борец мой, плоть!

В ряде других стихотворений развиваются те же мысли.

Не менее сильное впечатление произвела на Коневского идея сверхчеловека Ницше. "Кто мы? — неведомой природы переходы", — говорит Коневской, и также посвящает ряд стихотворных раздумий, чтобы показать, что человек — только переходная стадия между низшим организмом и грядущим высшим. К кругу этих идей относятся и те стихи, в которых он задумывается над "наследием предков", названным в одном стихотворении: "святое золото, что́ нам отцы куют". Размышление подсказывает, что в этом наследии — не одно золото: это — и темное наследие отдаленных пращуров, может быть, пещерных дикарей и, далее, первобытных жизней, бывших ступенями к человеку. Эти темные отголоски, в душе, былых тысячелетий насилуют волю личности, принуждают ее, делают несвободной:

Зачем причастен я мечте растений,
Зачем же птица, зверь и скот мне друг?

В связи с этим (и, в сущности, тоже как повторение идеи Ницше) стоит у Коневского отрицание "истины". Человек — переходная стадия; его интеллект несовершенен; его душа полна бессознательными отзвуками прошлых тысячелетий: явно, что человеческая истина может быть только частичной истиной, "трансцендентальной", а не "трансцендентной", говоря философскими терминами. Отсюда восклицание Коневского:

Пойми, что и тебя я отвергаю,
О, Истина, о истукан людей!

Но такое сознание невозможности "адекватного" познания, конечно, для верного ученика идеалистической философии не может препятствовать наслаждаться "миром явлений", его красотой. И потому Коневской нисколько не противоречит себе, заявляя, как "служитель жизни":

Не хочу небывалого, нового существованья:
Я влюблен и в земные породы, и в зелень дерев...

Последняя господствующая идея в поэзии Коневского — идея бессмертия. К ней неизбежно должны были приводить убеждения в первенстве духа над материей, сознание абсолютизма воли, вообще все мирососерцание, выработавшееся на философии немецкого идеализма (хотя бы и с поправками Ницше). Убеждение, что наша жизнь, наше бытие — только одно из множества возможных, и сознание, что основа нашего земного, телесного бытия — дух, несовместимы с мыслью о смерти как исчезновении, уничтожении личности. Коневской верил, что дух, "стойкая твердыня", не может погибнуть даже в смерти. Смерть — только "нега обморока", за которым вновь следуют "отрадные игры" бытия

[1] "Род — род" *(лат.)*.
[2] "Нет субъекта без объекта" *(нем.)*.

"под новым солнцем" — в каком-то ином мире или в иных условиях бытия. Дух вечно "обновляется, как прилив". Так верил, или — повторим — так хотел верить Коневской.

Все это, взятое вместе, составляло довольно стройное миросозерцание, позволявшее Коневскому придать единство своим "думам". Сильный, замкнутый в себе характер, порывы которого Коневской старался подчинить своим теоретическим убеждениям, придавал такое же единство его "мечтам". Эта выдержанность взглядов, подходов к вопросам и дает главное своеобразие поэзии Коневского. В ней не повторяются готовые "клише" из стихов других поэтов, так как Коневской на все имел с в о й ответ, каждое явление, каждое чувство мог определить с с в о е й точки зрения. Коневской на все происходящее с ним и вокруг него смотрел особенно серьезно, все рассматривал sub specie aeternitatis, — даже, например, студенческие волнения 1899 года. Zeitgedichte[1] вызвали в нем общие рассуждения о "слабых детях сырых холодов", о "море живом, благоносном" и т. д. К Музе Коневского вполне подходят слова Баратынского, что у ее лица — "не общее выраженье", и вывод:

И свет скорей, чем едким осужденьем,
Ее почтит небрежной похвалой.

4

Поэзия Коневского своеобразна и с внешней стороны. Воспитав свой вкус на старых русских поэтах, Коневской перенял даже их язык, со всеми уже устаревшими для нас речениями. "Младостный", "младость", "хлад", "брег", "сей", "агнцы", "древо", "витать", "почить", "пребыть" и другие подобные выражения встречаются у Коневского на каждой странице, как и малоупотребительные, старые обороты речи, условная, неожиданная расстановка слов и т. п. "К единому все диву я парил", — вот, например, характерный для Коневского стих. Вместе с тем он любил "насыщать" свои стихи содержанием, и с этой целью старался вместить в стих как можно больше значащих выражений. Поэтому он охотно пользовался словами короткими, особенно односложными, и часто ставил их на слабой части стопы, то есть там, где нет метрического ударения. Это придавало новое своеобразие ритму Коневского, но делает его стихи крайне трудными для чтения, а иногда — и для понимания. "Я люблю, чтобы стих был несколько корявым", — говорил сам Коневской, которого раздражала беглая гладкость многих современных стихов. И этой "корявости" он, конечно, достигал, и не один читатель затруднится, читая строки, вроде:

И был бы мир — венец, что Вечность — шар
державы.

Или:

И так ты превозмог мест, сроков
протяженье...

Но, с другой стороны, есть несомненная красота в торжественности таких стихов:

И великие древа глаголют,
На привольи небесном витая...

Или:

Вы совершенней изваяний,
Простор и время, беги числ...

Должно добавить, что Коневской очень осторожно относился к звуковой стороне стиха. При кажущемся скоплении согласных его стих никогда не какофоничен. Коневской широко пользовался аллитерациями, но у него редко они бросаются в глаза (как, например, в стихе "О гордый, грозный царь, пусть ты угряз в усильях", где звуки *"гр"* и *"у"* слишком выступают вперед), чаще они затаены, как, например, в таком образцовом (в звуковом отношении) стихе:

Рыхло, сыро сыплется песок...

Или в таком певучем изображении:

Дева пустынной изложины,
Лебедь высот голубых,—
Озеро! ввек не встревожено,
Дремлешь ты: праздник твой тих.

Несмотря на то что всю поэзию Коневского образуют каких-нибудь 120 стихотворений, в ней есть большое разнообразие метров и ритмов, есть нежные песенки (как, например, "Между нив"), восторженные гимны (например, "Силы"), проникновенно чуткие описания природы (например, "Дебри"), строгие раздумья и т. д., и для всего этого юноша-поэт находил соответствующие размеры и подходящую напевность.

[1] Современные стихотворения *(нем.)*.

Чем мог бы стать Иван Коневской, если бы ему суждено было вполне развить свое дарование, — гадать трудно. Но в том, что он написал за свою недолгую жизнь, есть создания безупречные, которые всегда будут принадлежать к перлам нашей лирики. Философия юноши-поэта, как повторение чужих слов, конечно, не будет возбуждать к себе внимания. Но она была тем стержнем, который помог Коневскому объединить его "мечты и думы" и потом осмыслить их. И русская поэзия должна сберечь, как драгоценное наследие, такие стихотворения, как "Между нив", "Озеро", "Издалека", "Тихий дождь", "На сон грядущий", "Осенние голоса", "Зимний голос", "Взрывы вод", "В езде", "Припев", или такие, вполне своеобразные, неожиданные думы юноши, как "Море житейское", "Обетование", "Ведуны" и т. п. Все это мог написать только Иван Коневской.

ПОЛИКСЕНА СОЛОВЬЕВА

Автобиографическая заметка

Я была двенадцатым и последним ребенком в семье историка С. М. Соловьева. Родилась я в Москве в старом здании университета. Отец мой был тогда ректором. Здоровье его к тому времени уже пошатнулось: стали появляться признаки болезни сердца, и мать моя старалась всеми силами оберегать его от всякого волнения. Поэтому, почувствовав 20 марта 1867 года за обедом, что приблизилось время моего появления на свет, она постаралась скрыть свое недомогание. В это время как раз пришли из книжного магазина за "Историей России". Склад ее находился в нашей квартире, и мать моя всегда отпускала книги "заборщикам". Чтобы не выдать своего состояния и не взволновать отца, она и на этот раз, хотя и с большим трудом, отобрала и пересчитала книги и, только отпустив заборщика, прошла в свою комнату, где я и появилась на свет в полной тишине. Отец, беседовавший в своем кабинете с приехавшим к нему профессором И. К. Бабстом, узнал о прибавлении своего семейства, когда все уже благополучно совершилось.

Все в семье почему-то были уверены, что родится мальчик, и решено было назвать его Алексеем. Пришлось выбрать другое имя. Отец хотел, чтобы назвали Поликсеной, в честь матери. Мать не соглашалась, главным образом из скромности, и, разгорячившись в споре, отозвалась обо мне не совсем ласково.

— В таком случае, — сказал отец, — пусть перенесут кроватку с ребенком в мой кабинет.

Эти слова серьезного ученого, который требовал всегда полнейшей тишины во время своих занятий, так растрогали мою мать, что она согласилась на Поликсену и сохранила ко мне навсегда особенную нежность, называя "последышком" и "Вениамином".

Жизнь нашей семьи шла однообразно, в строгом, раз и навсегда заведенном порядке. У отца весь день был размерен по часам. Это только и давало ему возможность нести служебные обязанности и в то же время ежегодно выпускать новый том "Истории России".

Развлечений и удовольствий в детстве у меня было мало. Я училась дома. Не знала ни гимнастики, ни коньков, ни поездок за город. Впечатления природы на казенной даче в Нескучном саду, где мы проводили каждое лето, были самые скудные. Но чем однообразнее и скучнее была жизнь, тем больше я фантазировала, воображая себя то пиратом, то бедным рыцарем, то трубадуром. Читать я выучилась в пять лет и тогда же стала писать самоучкой, печатными буквами. Первыми моими книгами были: жития святых, сказки Андерсена, стихи Пушкина и Фета и сочинения Гоголя. Когда я заболевала какой-нибудь детской болезнью, моя мать целыми часами читала мне "Руслана и Людмилу" или "Вечера на хуторе близ Диканьки". Я любила ее чтение, потому что она сама увлекалась тем, что читала.

Любила я и рассказы матери о ее детстве в малороссийской деревне, о ее вещих снах, о том, как дедушка, отсылая ее в Москву в институт, сказал:

— Когда станет тебе страшно, прочитай три раза: "Да воскреснет Бог!" — и всякий страх пройдет.

Рассказывала мне мать и о жизни в институте с тогдашними его дикими нравами, и о встрече с моим отцом, и о выходе замуж. При этом не забывала прибавлять, что предпочла серьезного молодого профессора блестящему офицеру, который сделал ей предложение в это же время.

Никакого денежного приданого мать моя своему мужу не "принесла", и первое время молодые жили более чем скромно. Такой же образ жизни вели и некоторые другие товарищи отца по университету. Живя на даче, мои родители часто встречали одного знакомого профессора, впоследствии очень известного, с корзинкой грибов в руках. Он говорил, что собирание грибов полезно ему после кабинетных занятий, но родители мои знали, что польза собирания грибов обнаруживалась главным образом за скудным обедом профессора.

Любила я слушать рассказы о дружбе двух моих дедов: мудрого священника и энергичного моряка, совершившего дважды кругосветное плавание.

Отец моей матери, контр-адмирал В. П. Романов, участник Севастопольской кампании, очень любил литературу, и вот раз одни знакомые пригласили его "на Гоголя". Дед был в восторге, что побеседует с знаменитым писателем. Каково же было его разочарование, когда в течение целого вечера Гоголь сам не проронил ни слова, односложно отвечал на вопросы и сидел, как нахохлившаяся птица, повесив свой длинный нос. Хозяева утешали деда, говоря, что "на Гоголя это часто находит".

За знакомство с декабристами дед мой был заключен в Петропавловскую крепость.

Непривычная бездеятельность очень его тяготила, и он придумал себе занятие: сделал модель корабля. Материалом служили ему щепочки, нитки и лоскутки рубахи и мякиш черного хлеба.

Многих из замечательных людей того времени мать моя знала лично. Часто рассказывала она мне про Грановского, Кудрявцева, Каткова и Леонтьева, но всего больше я любила рассказы о семействе Аксаковых. К милой старушке Аксаковой, которую никогда не видала, я относилась как к старой знакомой, но особенно пленял меня образ Константина Сергеевича Аксакова. По словам моей матери, он так любил своего отца, Сергея Тимофеевича, что, когда тот умер, сын не мог пережить этой потери: у него от горя развилась чахотка, которая и свела его очень быстро в могилу.

Этот рассказ я не могла слушать без глубокого волнения. С раннего детства всякое проявление исключительной большой любви приводило меня в восторженное состояние. Писать я стала, как себя помню. Писала и стихи, и прозу. Темой служили красоты природы и роковые человеческие страсти. Лет 9 написала "Рассуждение о загробной жизни".

Отец не мог уделять нам, детям, много времени. Мы видали его только за завтраком, обедом и вечерним чаем. За чаем я сидела с ним рядом, и мне запомнилась красивая белая рука, ласково опускавшаяся на мою голову. Иногда отцу прочитывали мои произведения. Он относился к ним строго, но без насмешки. В здоровом состоянии отец бывал общителен, любил посмеяться, но когда бывал болен или чем-нибудь расстроен — весь дом замирал.

Отношения с матерью у отца были идеальные: я не запомню не только грубого слова, но даже сколько-нибудь резкого тона по отношению к ней, а вместе с тем характер у него был вспыльчивый, даже неистовый. Нельзя допустить, конечно, чтобы у моих родителей, проживших вместе более 30 лет, никогда не было споров и даже ссор, но мы, младшие, не были свидетелями ни единой размолвки. Вообще влияние отца было очень сильно, и часто одна фраза, сказанная им, действовала на нас сильнее длинных нравоучений. Помню, раз мы с сестрой увлеклись одним стихотворением второстепенного поэта и декламировали его с утра до ночи. Отец заинтересовался, чем это мы так увлечены. Мы прочли ему стихи. Ждали похвал, но он покачал головой, усмехнулся и сказал:

— А стихи-то пошленькие!

В первую минуту мы возмутились, пробовали возражать, но удар был нанесен слишком меткой рукой, и больше этих сладеньких стихов мы не декламировали.

Мать тоже умела иногда очень хорошо влиять на нас.

Так, когда дело шло о чьем-нибудь некрасивом поступке, она часто говорила:

— Вы этого не сделали бы: вы у меня благородные.

После этих слов совершить неблагородный поступок становилось невозможно.

Кроме того, в семье нашей было почему-то принято повторять:

— Сена всегда говорит правду.

Эта фраза имела для меня большое воспитательное значение: ну как после этого солгать?

Запомнилась мне и фраза, часто повторявшаяся гувернанткой, которая всех нас воспитала:

— Le devoir avant tout[1].

Вообще меня воспитывали по-старинному: на физическую сторону внимания обращали сравнительно мало, стараясь развивать умственно и нравственно.

Брата Владимира я запомнила впервые бледным юношей с идеально красивым лицом. Он шагает по залу и гостиной и весь ушел в свои мысли. Пальцы правой руки двигаются по воздуху, точно в них перо и он пишет. Иногда он останавливается предо мною и пристально смотрит на меня, улыбаясь, но я чувствую, что он меня не видит и улыбается не мне, а своим мыслям. Я сижу в уголке и тоже вся в мечтах. У меня маленькие детские мечты, у него — большие мечты о будущем, но мы оба одинаково ушли от реальной жизни, свободны оба, и большой и малый, и оба счастливы.

Среди однообразной моей детской жизни огромное удовольствие доставляли мне домашние спектакли. Дебютировала я лет 9—10 в роли Ваньки в комедии Гоголя "Лакейская".

Дворецкого играл товарищ моего младшего брата, В. М. Лопатин (ныне артист Московского Художественного театра Михайлов). До сих пор помню, как он давал мне подзатыльник и я кубарем вылетала за кулисы. Кроме удовольствия эти спектакли были мне полезны, развивая мой литературный вкус. Большое влияние оказал на меня также "Шекспировский кружок".

Главными его участниками были братья Лопатины, братья Гиацинтовы и А. А. Венкстерн. Чаще всего ставили "Гамлета", "Макбета" и "Кориолана". Я на этих спектаклях, по малолетству, не бывала, но талантливые рассказы о них друга нашего детства и юности Е. М. Лопатиной так увлекали нас с сестрой, что мы зачитывались Шекспиром и "Гамлета" знали в совершенстве.

Из событий реальной жизни больше всего захватила нас турецкая война. У отца после известий о поражении наших войск делались сердечные припадки. В день взятия Карса вся наша семья, кроме младших, была в театре. Один знакомый передавал мне, что после гимна отец мой аплодировал и громко кричал "ура".

В 12 лет я испытала первое горе: умер мой отец. У меня и раньше бывали припадки недетской тоски, а после этой первой смерти, которую я пережила, тоска еще усилилась: к ней прибавился страх смерти, ужас от сознания, что все умрут. Я очень страдала, но старшим о своих мученьях говорить не решалась.

На следующее лето я в первый раз попала на дачу в деревню и всей душой и навсегда полюбила русскую северную природу. На эту дачу к нам часто приезжал брат Владимир и очень любил совершать одинокие прогулки в лес. При этом он брал вместо палки разрезательный нож и, помахивая им, шагал по дороге, погруженный в глубокое раздумье. Как раз в это время у него появилась мысль о соединении церквей, и он обдумывал сочинение по этому вопросу.

Однажды, вернувшись с лесной прогулки, брат заявил:

— Я сделал открытие: нашел *Голубой колодезь*.

Мы, младшие, очень заинтересовались открытием, и брат повел нас в лес.

Там, в самой чаще, мы в самом деле увидели колодезный сруб, а нагнувшись — собственные отражения в голубой воде.

Голубой колодезь произвел на меня впечатление таинственного, почти чудесного. Одна ходить к нему я не решалась, а у брата это была любимая прогулка. Наверно, много мыслей навевала ему лесная чаща: темная, она раскрывалась, чтобы дать небу окрасить голубым цветом воду, мерцавшую глубоко в земле.

Лес действовал и на меня: желание писать стихи усилилось. В 14 лет я, по совету брата Михаила, которого считала авторитетом, решилась послать два стихотворения в журнал "Новь". Брат, в виде одобрения, сказал:

— Там и хуже печатают.

Там печатали и хуже, но мои — вернули.

Года через два эти же два стихотворения были переданы моим старшим братом Всеволодом в "Ниву" и там напечатаны за подписью: П. С-ва.

Читала я свои стихи и брату Владимиру, а он, в назидание, читал мне свои и,

[1]Обязанности прежде всего *(фр.)*.

прочитав, прибавлял с шутливой хвастливостью:

— Вот как надо писать стихи.

Раз он показал мои стихи Фету. Фета я очень любила.

Своими рассказами, своеобразными и остроумными, он заставлял брата и меня смеяться на весь дом.

Его почти всегда кто-нибудь возмущал, и часто он начинал свою речь словами:

— Вот, *они* говорят...

Под *ними* разумелись все те, образ мыслей которых раздражал его в данное время.

Очень часто это бывал Л. Н. Толстой.

Фет был богат, но скуп. Иногда начинал жаловаться на скорое разорение. Если собеседник сомневался, он говорил:

— Вот, не верите — погодите. Пойдет Марья Петровна (его жена) к Минангуа (первый в то время в Москве магазин дамских нарядов), а я стою у крыльца с рукою.

При этом в углах его большого рта с тонкими губами и узеньких глазах, как ящерица, мелькала и пропадала хитрая улыбка. Надо заметить, что М. П. Шеншина была очень бережлива, и у Минангуа никогда ничего не покупала. Она души не чаяла в своем Афанасии Афанасьевиче, говорила всегда, что он "не от мира сего" и пережила его всего на несколько месяцев.

Излив свое негодование на "них" и пожаловавшись на близкое разорение, Фет вынимал из кармана своей драповой курточки сложенный лист бумаги.

— Вот, вчера мне напелось.

И начинал читать нараспев своим старческим голосом, с неожиданными повышениями и ударениями, стихи юношески-свежие, весенние, влюбленные.

От рассказов Афанасия Афанасьевича я неудержимо смеялась, а от стихов Фета мне хотелось плакать.

Я была очень горда, когда брат сообщил мне, что Фет нашел, что в моих стихах "есть entrain"[1].

Этим, однако, успехи мои и ограничились. Я не решалась больше посылать стихи в журналы, а с 19 лет находилась под влиянием друзей, которые более чем равнодушно относились к моим стихам и поощряли мои занятия живописью и пением.

В это время я стала каждый год ездить по летам на Кавказ. Увлекалась кавказской природой и стихи все-таки писала, но только потому, что не могла не писать.

[1]Живость *(фр.)*.

Это были тяжелые годы. Я шла не по своему пути и бессознательно страдала от этого. С этим же тяжелым состоянием совпало мое временное равнодушное отношение к религии. Вся моя семья была очень религиозна, начиная с отца. Религиозность матери моей была глубокая, горячая и жизненная, как и все ее чувства. Когда я подвергалась какой-нибудь опасности и счастливо избегала ее, мать моя говорила мне:

— Я молилась за тебя Божьей Матери. Это Она тебя спасла.

В словах этих была такая твердая уверенность, что она передавалась и мне.

Помню, как в пасхальные ночи мать говорила мне с просветленным лицом:

— Какая радость теперь на том свете! Что бы я дала, чтобы увидать души всех любимых умерших.

В этих простых, детски-наивных словах была сила невыразимая, потому что в душе ее совершалось огненное чудо победы любви над смертью.

Разговоры с братьями Владимиром и Михаилом также укрепляли во мне религиозное чувство, но вдруг, после первого моего путешествия за границу в 1893 году, я в одно не слишком прекрасное утро проснулась и почувствовала, что больше не верю. Опустошение в душе было очень тягостно. К счастию, это продолжалось недолго. Вера возвратилась, но преображенная, освобожденная от всего общепринятого.

Мои немногие разговоры с братом Владимиром, в которых вопрос шел о религии, производили на меня глубокое впечатление и запоминались навсегда. Чувствовалось ясно, что говоришь с человеком, не *верующим* только, но *знающим*.

Удивительно также было его отношение к смерти: в нем соединялось благоговение перед великой тайной с сознанием, что она будет разгадана и побеждена.

В 1895 году произошла перемена в моей жизни.

Я переселилась из Москвы в Петербург, и, благодаря счастливой случайности, мои стихи попали к Н. К. Михайловскому. Он напечатал некоторые из них в "Русском богатстве", а затем я стала печататься и в других журналах: "Мире Божием", "Вестнике Европы", "Журнале для всех". Выбранный мною псевдоним "Allegro" считаю неудачным, но, может быть, им я бессознательно искала восполнить тот

недостаток жизненности, который так сильно чувствую и осуждаю в себе.

В 1899 году я издала первый сборник своих стихов с виньетками собственной работы. И стихи, и рисунки были очень слабы, но, благодаря сборнику, я попала на "пятницы Случевского" и почувствовала, что меня приняли в семью поэтов. У Случевского, хорошего поэта и радушного хозяина, собирались охотно. Там я встречалась с М. А. Лохвицкой и О. Н. Чюминой. С последней у меня установились дружеские отношения, продолжавшиеся до самой ее смерти.

Вскоре я познакомилась и с литераторами нового направления: Бальмонтом, Блоком, Зиновьевой-Аннибал, Вяч. Ивановым, Мережковскими, Ремизовым и Сологубом.

В 1906 году вместе с Н. И. Манасеиной я стала издавать детский журнал "Тропинка".

Нам хотелось содействовать развитию правильного взгляда на детскую литературу и повышению предъявляемых к ней требований. С этой целью мы старались привлекать к сотрудничеству в нашем журнале настоящих литераторов и печатать в нем материал только вполне литературный. К "Тропинке" отнеслись сочувственно такие писатели и поэты, как Бальмонт, Блок, З. Венгерова, З. Гиппиус, Зиновьева-Аннибал, Вяч. Иванов, С. Кондурушкин, Куприн, Ремизов, Сологуб, Чюмина и другие. С. Городецкий и граф А. Н. Толстой первые свои произведения напечатали в "Тропинке".

Благодаря таким сотрудникам и упорному труду, нам удалось приблизиться к нашей цели. К сожалению, в художественном отношении мы не могли поставить "Тропинку" так же хорошо, как в литературном.

Из художников мы с глубокой благодарностью вспоминаем М. В. Нестерова, подарившего "Тропинке" прекрасный рисунок к народной сказке "Семилетка", а также Т. Гиппиус, А. Линдеман, Е. Кругликову и М. Сабашникову, которые дали нам несколько очень хороших иллюстраций. Другие художники или не соглашались на наши скромные условия, или же обещали сотрудничество, но рисунков не присылали. Мне приходилось почти единолично вести весь художественный отдел, что было бы не под силу человеку и с гораздо большим художественным дарованием. При этом я еще писала стихами и прозой, придумывала ребусы и шарады, переводила, компилировала, исполняла канцелярскую, а иногда и конторскую работу.

Семь лет мы отдавали нашему делу все свое время и все свои силы. Подписка возрастала, но медленно. Приходилось каждый год приплачивать за журнал, и довольно много, а здоровье не выдерживало: у меня стали повторяться и усиливаться сердечные припадки.

Вести дальше дело при таких условиях было невозможно. Пришлось отказаться от "Тропинки", сохранив это название для издательства, в котором мы работаем и до сих пор. Еще до "Тропинки" я издала сборник стихов и рисунков под названием "Иней", а за последние годы — два сборника стихов: "Плакун-траву" и "Вечер", повесть в стихах "Перекресток" и сборник рассказов "Тайная правда".

ПОЛИКСЕНА СОЛОВЬЕВА (ALLEGRO) В ПЕСНЕ И ДУМЕ

Вячеслава Иванова

I

Некто из современных поэтов сказал о себе: "Не знаю сам — какая, но все ж я миру весть". Если читатель, развертывая лирические свитки Поликсены Соловьевой, будет вопрошать у них: "А вы, сивиллинские свитки, — ибо повсюду из-под зеленого убранства ваших изумрудных песен обнажается серокаменный кряж духа, порывающегося ввысь, в тоске по безусловному, — какую весть несете вы миру или таите от мира?" — ему послышится в ответ многократный и настойчивый шепот: "Весть о любви небывалой, — о любви, побеждающей смерть".

Любовь и смерть всегда единый мой ответ...

В зелени этих песен, в "приветных сплетениях", "отрадных вздохах" и "вещих шорохах" "нежных трав", "стройных трав", под осеняющими их "крестами чутких, строгих елей", в "зеленых объятиях леса", где "в преломленьях изумруда горит бесчисленный ответ", где "любится царевич печальный с темноокою Тайной лесной", — растет волшебное зелие, "трава небывалая". Такова мечта-воля — или, что то же, самоопределение — их слагательницы.

А вникая в лирику поэта, что иное делаем мы, как не изучаем усилия его самоопределения в широком смысле этого слова? Когда же он идет нам навстречу, определяя себя сам, — перед ищущими правого разумения его певучей души зажигается верный маяк:

Там, где родины моей земля, печальная
и усталая,
Смотрит в небо и шепчет молитвы слова,
Вырастает трава небывалая,
Плакун-трава.

Царевич-певец, с которым сливается и отождествляется поэтесса в издавна снящемся ей "старом сне", говорит освобожденной им царь-девице, не принимая от нее обручального кольца, что его ждет "во мгле родного края томящаяся и вздыхающая" узница, "в камень злой заключенная" страдалица — "не невеста, не жена" (кто же другая? не мать ли? не душа ли родимой земли?); она любит его песню —

Оттого, что в ней для горя
Есть заветные слова,
И сквозь гул победный моря
Шелестит плакун-трава;
Оттого, что с нею жарче
Приливает к сердцу кровь,
И горит в ней солнца ярче
Небывалая любовь.

Слово "небывалый" приходит поэтессе на уста всякий раз, когда она намекает на нечто заветное и последнее:

В сочетаньи небывалом
Здесь земля и небеса...
И слышится голос небывалый:
Радуйся, Мария, Господь с тобою...

— особенно же когда из ее души рвется и сказаться не может неизреченное благовестие о завершительном чуде любви:

Я иду дорогой дальней и пою
Про любовь про небывалую мою.

Так говорит о себе царевич другой сказки, близкой по своему основному чувствованию к первой, но более глубокой по замыслу. Там герой отказывается от обручального кольца царь-девицы; тут —

Он похитил царевну чужой стороны:
Знать, желанней чужая покорной жены.

Но она не отвечает на его любовь, меж тем как "пестрый самолет" несет похитителя с его добычей в царевичев город.

Вдруг царевна задрожала, поднялась,
И, как облако, фата ее взвилась.
"Изменившему не буду я женой,
Лишь один свободный нужен мне, одной.
Но мечта моя с тобою навсегда,
Не убьют ее холодные года.
Пусть живая перейдет из рода в род
И томится, и пылает, и цветет".

Она исчезает, рассыпав с заклинанием в воздухе жемчужную нить, зерна которой канули в воды, в землю и в травы.

Для того, кто эти зерна соберет,
Кто, любя, пути заветные пройдет,
Кто познает землю, воду и траву,
Для того лишь, для того я оживу.

Царевич — один под многими ликами в сменяющихся без счета поколениях людей — ищет "заветных путей" к возлюбленной, и — пока он не найдет ее — не нужен ему, да и принадлежать по праву не может царский венец. В переводе на язык христианского умозрения это значит: человек, сын Божий, доколе не воссоединится с Божественною Софией, не может облечься в богочеловечество, но приближается к нему, следуя путям платоновского Эроса.

Я люблю бродить в дремучем во бору;
Не царем я, а царевичем умру.
Под землей огонь неведомый горит:
Он о жемчуге царевны говорит.
И я слышу, как шелковая трава
Повторяет заклинания слова...
Предо мной лежат заветные пути;
Я хочу на них жемчужины найти.
Я последний, я единственный в роду;
Я несчастный, я безумный, — я найду.

Мы знаем пафос этих исканий, стародавнюю песню тоски о пленной Розе, о Спящей Царевне, о Голубом Цветке. Но вечно нова эта старая песня, потому что заветнейшая мечта человечества "всегда с ним" и "переходит из рода в род" — мечта о богоявлении Жены, облеченной в Солнце, в преображенном любовью мире. Из этой мечты — все "томление" и "пылание" и "цветение" духа...

Отметим особенность лирической метафизики изучаемых произведений: разлука обусловлена неверностью любящего. У царевича есть жена — Душа Земли; если бы он был верен ей, как верен своей страдалице царевич первой сказки, в ней разоблачилась бы перед ним Та, Которую он полюбил в "царевне чужой стороны". Ведь и ныне нет для него иных путей к чудесной Возлюбленной, кроме приникновения

к тайне Земли. Итак, грех и плен, как и лучшие порывы человека, — следствие его изначальной измены. С другой стороны, путь личности ввысь, путь к чуду — земная верность и преображение личной любви в гранях личной жизни; правая любовь, она же и "небывалая", — вот теургическая задача, поставленная каждому человеку. Такова основная мысль разбираемой лирики, которая, благодаря проникающему ее горению духовной воли, граничит в наиболее задушевных творениях поэтессы с мистическою проповедью.

II

Знаю, безвластна могила,
Смерть пред Воскресшим смиряется.
То, в чем душа изменила,
Не повторяется.

Гимн верности составляет душу этой "безумной" лирики, сотканной из полунемых восторгов и заглушенных жалоб о том, что́ испытывает земная грудь, в которую вдвинут огнем пылающий уголь, меж тем как бедное, трепетное сердце не вынуто из нее и неумолчно стучит в ночной тишине. Вера и воля разгораются в душе огненным крестом одиночества. Люди окрест "идут без веры и без воли". Их жизнь — новый, плоский, бездушный и бесцветный Содом, не тот, древний, мятежно огненный и небесным пламенем спаленный.

То — древний сон земной гордыни,
Всегда он жив в душе моей.
Но сон иной мне снится ныне,
Среди унынья темных дней.
Нет древних стен, нет стройных башен,
Где проходил спасенный Лот,
И дым беспламенный так страшен
Над белым призраком болот.
И нету грозного Владыки,
И мщенья огненного нет;
Но в белой мгле на скорбном Лике
Еще страшнее тихий свет.
И тихий голос громче грома
(Поник, бледнею, трепещу):
"Я все простил сынам Содома,
Но вам, познавшим, не прощу".

Пути людей далеки отшельнице духа, проходящей через жизнь со своею "огненною тоской". Но сознание ее — не уединенное сознание: всечеловеческое, вселенское сочувствие ("душа загорелась от искр неизведанной нежности") не позволяет ей ни на минуту обособиться и помыслить свое бытие отдельным от судеб всеобщих и от участи каждого, на ком бы ни остановилось внимание этого многовместительного сердца. И довольно ей завидеть ненастною ночью слабый свет в высоком окне над пустынною улицей, чтобы благословить "неведомого брата", затеплившего свой скромный огонек, и приобщиться душой его усталости, его одинокому горю. Укоры людям обращаются в страстный призыв к новой жизни.

Мы живем и мертвеем,
Наше сердце молчит;
Мы понять не умеем,
Что нам жизнь говорит.
Отчего мы стыдимся
Слов нескромной весны?
Отчего мы боимся
Видеть вещие сны?
Но душой неусталой
Мы должны подстеречь
Для любви небывалой
Небывалую речь.

Для этой новой жизни потребны в строе личного мирочувствия, как и в укладе общественном, вожделенные благодатные "бури": только они сильны всколыхнуть содомскую мглу гнилых болот. Эти тревога и томление, это чувство невозможности жить, как прежде, — типические черты умонастроения наших поэтов в первом десятилетии XX века. Призыв: "Ей, гряди!" — всегда на устах тоскующей и чутко прислушивающейся ("быть может, ждет, — иди!"), то вдруг "рвущей свои оковы" ("я зажгу своим пожаром новый факел в мире старом"), но никогда "не смущенной" предчувственницы "небывалого".

Пусть медлит Друг, пусть инеем покрылась
Его стезя над тихою рекой:
Я знаю все, что в сердце совершилось,
И я люблю мой огненный покой.

Как не любить ей свой "огненный покой", когда в нем — все оправдание верной, все обетование "не смущенной"?

Не изменивших верный ждет удел...

Но от личности особенно требуются, для торжества высоких надежд, цельность духа, сердце смелое до конца, верность единой воле-любви. Как жарко любит людей, так же строго и судит их горная сивилла, Изера:

Дитя, ты знаешь ли, что жажда в этой жизни
Великих подвигов и небывалых дел —
Все это лишь тоска по неземной отчизне,

Желанье перейти за роковой предел?
Для множества людей вся жизнь — лишь сон
неясный,
И, как в бреду, они привыкли повторять
Слова великие, но сердце безучастно —
Не бьется вслед словам: их жребий —
исчезать.
Другие люди есть: их правда увлекает,
И смелости огонь порою в них горит,
Но силы нет в душе, и пламя угасает,
И долгий подвиг их смущает и страшит.
Виновна ль я была, когда судила строго
Их речи смелые, их робкие сердца?..
Тебе я помогу быть смелой до конца.

Так не говорит поэт-мечтатель, одному преданный — красному вымыслу. Он не задумывается скорбно о "небывалом", потому что небылица — его царство: стоит лишь его фантазии развернуть свой ковер-самолет. Романтик — если он не Новалис — вздыхает не о небывалом, а о былом или несбыточном. Ему потреба и утеха изображать яркими красками свое небывалое-несбыточное. Тот, кто тоскует о небывалом как о должном и заповедном, кто высказывается о нем кратким и, быть может, темным исповеданием веры, а не словоохотливою и безответственною речью мечтательства, — не романтик он по своей глубочайшей природе, но "взыскующий Града" и "совестник", каких немало родит по сей день наша земля.

III

...Трав, дорогих камней,
Цветов и звезд она влиянья изучила;
С ее очей порой спадал земной туман,
И все грядущее пред нею проходило
В пустыне жизненной, как длинный караван.
Но только тех людей мольбам она внимала,
Чьи души не покрыл земли холодный прах;
На речи праздные она не отвечала
И даже в избранных вселяла тайный страх...
Лишь я еще один ее не забываю:
Когда-то уж давно она мне жизнь спасла;
И я ее порой со стадом навещаю.
Над хижиной ее возносится скала,
И крест на ней стоит: огромный, величавый,
Нечеловеческой он высечен рукой.
И я люблю смотреть, как отблеск вечной
славы
Пылает на кресте в час утра золотой.

В этом рассказе пастуха об отшельнице Изере я улавливаю знакомые черты: мне кажется, что над зеркалом символа ненароком склонилась, набрасывая эти строки, сама поэтесса и мимовольно зарисовала собственный облик. Я нахожу в ее лирике тот же тон вещего тайновидения и строгого суда, созерцаю ту же обращенную на восток скалу и тот же крест, и на каменном кресте — тот же "отблеск вечной славы" в благовестный утренний час... А вот другое воплощение той же души — из той же (вероятно, ранней) лирической драмы.

Он шел со знаменем в руках
Вперед на поле битвы.
У всех в душе змеился страх,
И слышались молитвы.
В нем ужас сердца не сжимал
Холодными когтями...

Мирового ужаса, охватившего современность, этот дух делить не может. А между тем ужас не только в сердцах, но и окрест в действительности: "кругом уж смерть царила". Герой шел прямо на смерть и пал впереди отставших и все же погибших.

Лежал с нахмуренным челом
Один перед врагами.
Когда же к трупу подошли
Из них два самых смелых,
То вырвать знамя не могли
Из рук окоченелых.

Эту песню поет юная и светлая странница, Антигона своего возлюбленного слепца, ослепшего художника, и он говорит ей в ответ:

Мне нравится напев могучий и унылый;
Я слышу воинов тяжелый, мерный шаг;
Звучат слова молитв пред близкою могилой,
И, как удары крыл, по ветру бьется стяг.

Такова и сама поэтесса, как эта девушка с сердцем героя, не выпускающего знамя из рук и после смерти. Что до конца смело ее жертвенное сердце, юная героиня доказывает на деле; обличьем же похожа она, одетая во все белое, на серебристое облачко в горах. И какова она на путях странствий подле своего возлюбленного, мы видим из слов его:

...Ее слова, движенья
Едва заметны мне: так горная река
Лепечет и поет, смеется и рыдает
Среди тревоги дня и в тишине ночей,
А тот, кто долго жил в горах, не замечает
Ни рокота ее, ни песен, ни речей;
Но если б вдруг замолк привычный смех
и лепет,
Как испугала бы глухая тишина...

Этими образами метко характеризуется, в противоположность стороне мужественно-

героической, другая, подчиненная первой, женственная сторона изучаемой лирики, ее "смех и лепет".

И борется весна в душе моей с зимой;
И весел громкий смех, но стих печален мой...

Здесь талант, как таковой, проявляется непосредственно и не устает тешиться легкою игрой с причудливыми созданиями свежей, как утро, фантазии. Это изумрудные долины среди суровых гор; и охотнее всего собирает поэтесса на свои ясные поляны детей, заставляет их вести по лугам хороводы, поет им песни, чреватые семенами духа, рассказывает замысловатые сказки, устраивает действа, полушутливые, полуторжественные, благоухающие луговым запахом, обвеянные лесною тенью, — действа, в которых живая природа, созерцаемая чистым детским зрением, приоткрывается Христовой тайне. И каждая светлая шутка, сказанная свободным и всегда готовым стихом, зарождает в детской душе участие к пленной твари, своего освобождения ждущей, по новозаветному учению, от подвига сынов человеческих.

IV

И все же, как ни ярок талант Поликсены Соловьевой, он представляется мне связанным иерархиею ее собственных душевных сил, ее слишком целостным и непреклонным для художника характером, безусловным законодательством ее неусыпимого огненного духа.

Незаметная тропинка
Чуть змеится по камням;
Пестрой ящерицы спинка
Промелькнет то здесь, то там...
А орел, забыв движенье
И вонзая в солнце взгляд,
Как полдневное виденье,
В синем воздухе распят.

И едва разыграется на горной луговине талант-Ганимед, как ревнивый страж, крылатый пестун, уже подстерегает, зоркий, отрока и урывает его в "строгий огонь" эфирных сфер, к вышнему престолу. Я не вижу в творчестве поэтессы признаков того таинственного и, конечно, бессознательного разделения творческой личности на два чуждые одно другому существа, при котором творящая часть на время оказывается всецело предоставленною себе самой. Неразрешимая загадка — художник: он не может быть великим, если не велик его дух; но и тогда не достигает величия, когда нет в нем другой своеначальной сущности, могущей, по некоему непонятному понуждению, отделяться от его духовно-нравственного *я* и творить свое неизбежное дело самозаконно и самовластно.

Это отнятие руководящим духом державных прав, принадлежащих художественно-творческой стороне души, имело своим последствием, что талант Поликсены Соловьевой сделал все, что мог сделать в условиях вышеописанного ограничения своих полномочий: он проявил необычайную свежесть, гибкость, отзывчивость, изобретательность, но, не будучи самодержавным, не мог достичь одного: истинной художественной самобытности. Поэтесса легко овладевает всеми манерами, можно даже распознать и описать отличительную манеру ее самой, с присущими этой манере достоинствами (каковы крепость и — я бы сказал — здоровье стиха) и недостатками (как зачастую невыдержанность тона и, быть может, порой погрешности вкуса); но, при всем постепенно достигнутом формальном мастерстве, она не могла найти формы, достаточно впечатляющей и органически необходимой, безусловно не отделимой от "содержания", столь глубокого и своеобразного, — не могла доработаться до своего "стиля". О стиле в творчестве Поликсены Соловьевой можно говорить лишь вне собственных категорий поэтики — в том более широком смысле, в каком, согласно изречению "le style c'est l'homme"[1] — мы отождествляем стиль с характером...

"Откуда у тебя этот дар прорицания?" — спрашивает Кассандру хор старцев в Эсхиловой трагедии: "не воспылал ли к тебе любовною страстию сам Аполлон?" — "Да", — отвечает вещая царевна, — "только стыд запрещал мне в том признаться раньше". — "Итак, чаю, вы оба сочетались браком, дабы родить детей?" — "Тяжко было противиться богу, он дышал желанием, я согласилась, но — обманула его". — "А сама уже одержима была духом пророческим?" — "Уже все беды пророчила я родному городу". — "Как же не постиг тебя гнев Аполлона?" — "Он отомстил мне: никто не верил моим словам, — ведь я солгала богу".

В этом мифе, приоткрывающем глубокие и темные тайны об избранничестве, ви-

[1] "Стиль — это человек" *(фр.)*.

не и участи вещих людей, выражен некий общий закон поэтического творчества. Тот, кто "родился поэтом", чья душа изначала привлекла к себе любовное вожделение Аполлона к "чадорождению в красоте" (как определяет Платон цель любви), бывает осчастливлен лишь полною самоотдачей во власть лучезарного посланника: ведь Аполлон, по уверению того же Эсхила, не свое говорит, а только то, что слышал от Зевса: "отчее вещает сын". Но в душе Поликсены Соловьевой не Бог борется с дьяволом (как признается однажды она сама), а ревнуют друг к другу сами боги. На примере многих художников мы можем наблюдать борьбу между нравственным характером и художественным талантом: порой эта борьба обостряется до непримиримости, как у Гоголя, порой кончается соглашением противоборствующих сил. Этот синтез может быть отмечен печатью глубокого своеобразия и духовной значительности, представлять сам по себе высокую ценность (как у Владимира Соловьева); и о Поликсене Соловьевой я бы сказал, что именно синтез таланта и нравственного характера возвращает ее целостному явлению ту самобытность, которой нельзя приписать художнице, как таковой. Если поэтесса думает о себе, как одна из ее героинь:

Но на путях, где я блуждаю,
Не пьют багряное вино,
И лишь теперь я понимаю,
Что мне свершений не дано, —

она знает также, что "свершения" предчувственников грядущего — в грядущем, дело же их — вещие сны горящего сердца, и признак истинности снов — то, что никто им не верит. Душа, убегающая, подобно Дафне, от объятий Аполлона, вожделеющего деторождения в красоте, обращается сама в красоту пророчественного лавра.

V

Лирика Поликсены Соловьевой — одно из благороднейших доказательств глубокого влияния, испытанного нашею новою символическою поэзией от беспритязательных и как бы случайно расцветших по кручам нагорного пути, — подобно простым, но невиданным и странно душистым белым цветам, — лирических вдохновений Владимира Соловьева. Но, кроме общей связи литературного преемства, каковую можно отследить и у других поэтов (например, у певца "Прекрасной Дамы", который примыкает к Вл. Соловьеву непосредственно), между дарованиями брата и сестры чувствуется еще иная, интимная, кровная связь. Беру наудачу два-три примера.

На жизнь глядеть безрукий должен с верой,
И в этом убедить берусь я в двух словах:
Давно доказано Милосскою Венерой,
Что сила, красота и мудрость — не в руках.

Это остроумное и вместе глубокомысленное четверостишие кажется одним из шутливо-торжественных афоризмов Вл. Соловьева. То же можно сказать и о следующем:

Где тайна скрыта — в душе иль в крови?
Пусть мне разрешит, кто умеет,
Но часто глупеет мудрец от любви,
А глупый умнеет.

А вот параллель элегической рефлексии:

Ты ведаешь, что день был шумно зноен
И горный путь тяжел;
Что плакала душа, но дух мой был спокоен,
Как в вышине орел;
Что вечером я тот же, неизменный,
Как в яркий полдня час,
И так же для меня горит огонь вселенной
Во тьме любимых глаз.

Здесь бросается мне в глаза не столько общность тона и аналогия манеры, сколько основная соприродность лирического самочувствия у обоих сравниваемых поэтов: отчетливое различение в переживаемом преходящего и сущего, в личности — "души" и "духа", созерцание жизни, как "горного пути", сознание своей "неизменности" в деле духовного восхождения, при изначальной решимости непрестанно идти ввысь, невзирая на смертельную усталость, — исповедание единой неколебимой веры-верности, эротический пафос столь же неуклонной, как эта вера, любви и, наконец, платоническое углубление последней, ее возрастание из психологической сферы в онтологическую, из зыбкого и подвластного явлениям царства души — в "огненный покой" духа. Для обоих поэтов любовь есть прозрение в единый вселенский объект любви, имманентный существу любимому и открывающийся любящему чрез посредство одного любимого, глядящий на него любимыми глазами.

Чтобы такая любовь стала в человеке единым и верховным внутренним опытом целой жизни, нужно родиться платоником;

и если лирическая проповедь "любви небывалой" у Поликсены Соловьевой находит себе философский коррелат в учении Вл. Соловьева о "смысле любви", мне думается, что эта характерная особенность миросозерцания поэтессы не столько зависит от воззрений нашего общего учителя, сколько органически выявляет ее душевное сродство с вещею душой ее брата. Оба кажутся мне сопричастниками одного изначального посвящения, оба имели "непостижное виденье" Любви, движущей, по Данту, "Солнце и другие звезды", и "с той поры сгорели душой", чтобы потом, обращаясь среди людей, каждый по-своему и в меру своих сил, возвещать и истолковывать людям закон, прочтенный обоими на звездных скрижалях. Отсюда у обоих этот дух "смелый и прямой", огненный, однодумный, "неизменный", "несмущенный", тщетно смущаемый мимолетными прельщениями, но в себе несмутимый, целостный и крепкий, как алмаз. И все эти определения, быть может, в большей мере приложимы к мужественному духу сестры, несмотря на то что ее основное постижение у́же и беднее, чем внутреннее откровение ее великого брата. Потому, мнится, и бо́льшим ригоризмом проникнута проповедь первой. Если для Вл. Соловьева чадородие отнюдь не назначение, а скорее ущерб любви, то в глазах Поликсены Соловьевой половая близость — прямой отказ от теургической цели любовного союза.

VI

— Любовь рождает и умерщвляет... В любви рабство, падение, проклятие; и в ней же — освобождение, воскресение и спасение. Поймите, что каждый может принять участие в пересоздании любви. И, пересоздав ее, превратив ее теперешнее безобразие в красоту, мы изменим всю жизнь.

— Но ведь жизнь прекратится? Ведь не будет детей?

— Этого ли бояться? Должны пройти века, прежде чем окончательно изменятся жизнь и любовь. Да, люди должны понять, что нельзя бесконечно давать жизнь — бесконечно давать смерть... По-иному, по-новому никто еще не любил, но эта новая любовь начинает мерещиться многим. Знаете, как в темную июльскую ночь кто-нибудь скажет: "Вот, зарница сверкнула". А другой спросит: "Где, где?" — и через несколько мгновений вскрикнет: "Да, правда, вот и я увидал". А раз хоть один или два увидали, значит — есть, значит — возможно... Не аскетизм: это — ложь и кощунство. И не темное сладострастие: это тоже рабство. Есть, должен быть третий путь.

Так говорил Границын, влюбленный мыслитель, обретший в умозрении путь истинной любви и дошедший по нему до той границы, где умозрение кончается и начинается новая жизнь, — герой повести "Небывалая", которую мне хотелось бы отметить как одно из превосходных произведений русской прозы. Она повествует о необычайном сближении Границына с душою-сестрой, Софией Кунде (что значит "весть"), опекаемой ее неопределенным и душевно ей чуждым мужем (как Самаритянка Евангелия — тем, кто "не муж ей") и оплакивающей своего рано умершего ребенка; о первом пробуждении чувственного влечения к ней в любящем и о первом шаге его к измене обету "любви небывалой"; наконец, о последствии этой измены — внезапном чудесном исчезновении возлюбленной со всем ее конкретно и интимно знакомым окружением: улица, где она обитала, та же, а ее жилища нет как нет, и разом утеряны все следы ее пребывания среди живущих, как будто ее явление в жизни Границына было лишь долгим бредом, причудливо сплетшимся с действительностью и достигшим высшей степени осязательности и сложности.

Но, конечно, не галлюцинация бытие "небывалой", по замыслу автора, и "тайная правда" повести иная. Герой, которого возлюбленная вдохновляет к прозрениям в глубочайшую сущность любви, вознагражден за высоту и чистоту своих исканий близостью души, давно им ожидаемой и нуждающейся в нем, в его новой любви для своего спасения ("я умоляю вас спасти себя и меня..."), для своего воскресения к действительному бытию из состояния "небывалой", призрачно сущей, плененной небытием. Такая любовь должна торжествовать над всем, что не есть бытие истинное, — и, если это торжество не удалось, гостья земли должна, истаяв в мире явлений, — как тает в них все, что не достигает бытия, — опять дожидаться, в борении с мистическою смертию, своего суженого избавителя; ибо этот, изменивший, не мог пронести через жизнь сосуд с живою водой, не расплеснув животворной влаги. Разлука — заслуженное Границыным испытание, потому что в нем две души, и одна из них, маловерная, усомнилась и изменила.

— А что, если т а м ничего нет, одна пустышка и чернота? Что, если все ты выдумал, если род людской никогда не узнает н е б ы в а л о й л ю б в и, а попросту застынет на своей застывающей скучной земле? Что, если на рогожке стоишь, с ковра говоришь?"

И напрасно его лучшая душа — слишком поздно! — начинает осмысливать значение совершившегося.

— Что же все это было? Неужели я силой мечты мог вызвать ее к жизни, а когда оскорбил мечту, — она исчезла? Но любовь ее, это — чувство единственное, н е б ы в а л о е. Нет, ее любовь существовала; следовательно, и она существует, и я найду ее...

"Но он никогда ее не нашел", — прибавляет автор, заключая этими словами свою повесть; ибо, как мы уже слышали, "то, в чем душа изменила, не повторяется".

Любовь — торжество бытия; неверие в бытие истинное заставляет людей видеть в ней только праздник временного существования — праздник бедный и грустный. Пишущий эти строки также знает, что "тесна любви единой грань земная", и согласен со всем положительным содержанием взглядов поэтессы на любовь, но далек от признания отрицательной части этого учения: ему чуждо неприятие разумною нравственною волею закона смерти и, следовательно, пола. Он видит в детях — не цель, правда, — но благодатный залог мистически-реального соединения любящих, которому надлежит лишь возрастать в бытие истинное и его свободу. В каждой любви уже начинается чудо и, если потом прекращается, по нашей вине и измене, то, с другой стороны, оно может и не начаться, как реальность, если не исполнено его первое, естественное условие — слияние двоих в одну плоть и неизбежно вытекающая отсюда разлука: кто хочет воскресения, должен принять смерть.

Этому примирительному взгляду Поликсена Соловьева противопоставляет пламенную уверенность, что совершенному возрасту человечества будет отвечать чудесная метаморфоза любви.

Но для любви еще нет чуда,
А без него она мертва...
Любовь так много осветила
Души тоскующим очам;
Но это лишь заря: светило
И день его — не нам, не нам!
И ты, певец, свои созданья
Для дня грядущего готовь!..

Таково последнее слово проповеди о "любви небывалой" в прекрасно написанном, хотя и немного рассудочном, стихотворном романе высокоталантливой поэтессы — "Перекресток".

Библиография новейшей русской литературы

По материалам литературного архива профессора С. А. Венгерова и другим источникам[1]

Составил А. Г. Фомин

Основу настоящего указателя составили записи архива С. А. Венгерова, в котором в числе других материалов, собранных для его "Критико-биографического словаря", имеется около 2 миллионов библиографических карточек, являющихся продуктом 30-летней работы по регистрации русской литературы. Регистрация в этом архиве закончена 1912 годом.

Кроме материалов архива С. А. Венгерова, мною использованы все те библиографические труды, справочные пособия, сборники автобиографий и биографий, из которых можно было извлечь какие-либо библиографические указания по новейшей русской литературе; просмотрены непосредственно все ценные или интересные в каком-либо отношении, сколько-нибудь заслуживающие внимания вышедшие за последние 20 лет коллективные сборники статей разнообразного содержания, истории русской литературы, общественной мысли и движений, кроме того — собрания историко-литературных, критических, философских и публицистических статей, а также множество различных книг и журналов.

Указания доведены мною до июля 1914 года. За вторую половину 1914 года я успел просмотреть лишь небольшое количество книг и периодических изданий.

В начале указателя дан список *общих пособий* по новейшей русской литературе, в котором указаны различные библиографические труды и справочные книги, сборники автобиографий и биографий писателей и главнейшие хрестоматии, затем перечислены ценные или интересные в каком-либо отношении сколько-нибудь заслуживающие внимания сборники и различные книги, в которых рассматриваются творчество и деятельность современных писателей, а также литературные, критические, философские и общественно-политические течения и явления новейшего времени.

После списка общих пособий следует библиография наиболее видных представителей новейшей русской литературы, которым в настоящем издании посвящены отдельные статьи. Библиография отдельных писателей распадается на две части: 1) сочинения их и 2) литература о них, которые, в свою очередь, разделены на несколько отделов.

Приводя литературу о писателях, я старался по возможности выделить в особый отдел книги, статьи и рецензии, которые или всецело посвящены одному произведению, или говорят о нем главным образом.

Пользуясь при составлении указателя различными библиографическими трудами и справочными пособиями, я не раз обнаруживал в них неточности и ошибки. Они имеются даже в официальных, издаваемых Главным управлением по делам печати списках книг и в работах таких с любовью относящихся к своему делу библиографов, как И. В. Владиславлев, А. В. Мезиер и Н. А. Ульянов. Неточные сведения приводятся даже в тех источниках, на которые больше всего вправе опираться библиограф, — в автобиографиях и списках сочинений писателей, составленных ими самими или при их содействии. Составляя настоящую работу, я приложил все силы к тому, чтобы достичь точности, проверив непосредственно по подлинникам большое количество указаний, извлеченных мною из литературного архива С. А. Венгерова

[1] Библиография воспроизводится по изданию 1914 года. — *Ред.*

и различных библиографических трудов и справочных пособий, но всего огромного количества указаний, полученных мною не непосредственно, а извлеченных из этих источников, я не был в состоянии проверить.

Обширность материала делает трудным достижение полноты в общих библиографических трудах, посвященных XVIII и XIX векам; у нас нет ни одной работы в этой области, которая достигла бы исчерпывающей полноты. И уже совершенно невозможно ее достичь в общем библиографическом труде, посвященном XX веку, так как здесь приходится оперировать еще более обширным материалом: количество книг и периодических изданий только *за первые четырнадцать лет XX века, за 1900—1914 годы, значительно уже превысило литературную производительность за целых два — XVIII и XIX — века.* Чтобы достичь исчерпывающей полноты в библиографической работе по XX веку, надо было бы просмотреть громадное количество всевозможных книг и периодических изданий, что не по силам не только одному лицу, а даже целому библиографическому учреждению, если бы такое имелось. Особенно трудно перечислить статьи о писателях, напечатанные в различных сборниках и книгах разнообразного содержания, и зарегистрировать колоссальную литературу, появившуюся в газетах и еженедельных изданиях.

Трудность достижения исчерпывающей полноты в библиографической работе по XX веку зависит не только от обширности материала, но и от других обстоятельств. Так, например, полноту указаний на переводы современными писателями произведений иностранных авторов и на музыкальные переложения трудно достичь потому, что в издаваемых Главным управлением по делам печати списках, являющихся единственным пособием для регистрации книг и нот, часто не отмечены при переводных книгах фамилии переводчиков, а при нотах — фамилии авторов слов. Не может прийти на помощь и каталог нот в Императорской публичной библиотеке, так как они расположены здесь в алфавитном порядке фамилий музыкантов, а не авторов слов. Достичь полноты в перечислении произведений современных писателей трудно даже в тех единичных случаях, когда имеются списки их произведений, составленные ими самими или при их содействии, так как они сами не были в состоянии составить полного списка всего ими написанного и не указали в них некоторые свои работы. Так, например, в "Библиографии В. Брюсова" (М., 1913), составленной при его содействии, пропущены некоторые его работы.

Приложив все старания к тому, чтобы составленный мною указатель был возможно полнее, чтобы отметить в нем все более значительное, ценное или интересное в каком-либо отношении, *я не ставил себе задачей перечисление всего материала и далек от мысли претендовать на полноту,* достижение которой, ввиду отмеченных выше обстоятельств, было мне не по силам. Это считаю нужным особенно подчеркнуть во избежание недоразумений.

Обширность материала вызвала необходимость сузить рамки моей работы и отказаться от перечисления в списке следующих сочинений писателей: 1) отдельных небольших, оригинальных и переводных стихотворений, 2) рецензий (в списке литературы о писателях они указываются) и 3) переводов произведений современных писателей на иностранные языки (их переводы иностранных авторов указываются). Указание 1) газетных статей писателей, 2) произведений их, напечатанных ими за границей, и 3) книг и статей о писателях, появившихся в иностранной печати, тоже не входило в мои задачи, но я все-таки отмечал их, если встречал указания на них. Из статей и заметок о писателях, появившихся в газетах и еженедельных изданиях, указываются лишь более значительные, ценные или интересные в каком-либо отношении.

Не претендуя на ту полноту, которая, впрочем, при современном развитии периодической печати едва ли и достижима, я надеюсь, что составленный мною указатель, несмотря на возможные пропуски и неточности, значительно превышая по количеству приведенных мною указаний все имеющиеся библиографические труды по XX веку, взятые даже вместе, будет полезен и окажет помощь изучающему новейшую русскую литературу.

1. Библиографические труды

1) Библиографич. ежегодник. Систематич. указатель литературы / Под ред. *И. В. Владиславлева*. Вып. I, за 1911 г. М., 1912; вып. II, за 1912 г. М., 1913; вып. III, за 1913 г. М., 1914; вып. IV, за 1914 г. М., 1915. 2) *Венгеров С. А.* Источники словаря русских писателей. Аарон-Ломоносов. Т. I. Спб., 1900; т. II. Спб., 1910; т. III. Спб., 1914. 3) *Венгеров С. А.* Русские книги, с биографич. данными об авторах и переводчиках. А — Вавилон. Т. I. Спб., 1897; т. II. Спб., 1898; т. III. Спб., 1899. 4) *Владиславлев И. В.* Русские писатели. Опыт библиографического пособия по новейшей русской литературе. Бердянск, 1909; 2-е переработан. и дополн. изд., М., 1913. 5) *Дерунов К. Н.* Примерный библиотечный каталог. Ч. I. Спб., 1906; 2-е исправл. и дополн. изд., Спб., 1908; ч. II. Спб., 1906; 2-е исправл. и дополн. изд., Спб., 1911. 6) История России в XIX веке изд. т-ва Гранат, т. IX. М., 1911, стр. 239—251, библиография составлена *П. Н. Сакулиным* и *А. Г. Фоминым*. 7) История русской литературы XIX в. / Под ред. *Д. Н. Овсянико-Куликовского* изд. т-ва "Мир", т. V, М., 1912, стр. 441—480, библиография. 8) *Малинин Д. И.* Что читать по русской литературе XIX века? Опыт литер.-критич. указателя к произведениям русской литературы XIX века. Юрьев, 1906; 2-е исправл. и дополн. изд., М., 1911. 9) *Мезиер А. В.* Русская словесность. Библиографич. указатель. Ч. II. Спб., 1902. 10) Модернисты, их предшественники и критич. литература о них. Одесса, 1908. 11) Обозрение трудов по славяноведению. Изд. Академии наук. 1908—1909 гг.: вып. I, Спб., 1909; вып. II, Спб., 1910; вып. III, Спб., 1910; вып. IV, Спб., 1910; Указатель, Спб., 1910—1910 г.: вып. I, Спб., 1910; вып. II, Спб., 1911; Указатель, Спб., 1911—1911 г.: вып. I, Спб., 1911; вып. II, Спб., 1912—1912 г.: вып. I, Спб., 1913; вып. II, Спб., 1914. (Указаны некоторые книги и статьи по новейшей литературе.) 12) *Рубакин Н. А.* Среди книг, Спб., 1906; 2-е дополн. и перераб. изд., т. I, М., 1911; т. II, М., 1913. 13) Списки изданий, вышедших в России в NN году; издаются ежегодно начиная с 1884 г. Главным управлением по делам печати; с 1903 г. наз.: Списки книг, вышедших в России в NN году; с половины 1907 г. выходят в виде еженедельного журнала, наз. "Книжной Летописью". 14) *Ульянов Н. А.* Указатель журнальной литературы, вып. I, 1906—1910 гг., М., 1911; вып. II, 1896—1905 гг., М., 1913. 15) Энциклопед. словарь, изд. т-ва Гранат, 7-е изд., т. XI, М., 1912; приложение, стр. 610—738: *Владиславлев И. В.* Биобиблиографич. указатель новейшей русской беллетристики.

Кроме перечисленного выше, см. библиографич. журналы, из которых укажем лишь главные: а) "Книжный Вестник", изд. Русск. Общества книгопродавцов и издателей, с 1884 г.; б) "Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф", с 1898 г.; в) "Литерат. Вестник", изд. Русск. Библиологического Общества, 1901—1904 гг.; г) "Бюллетени литературы и жизни", с 1909 г.; д) "Библиотекарь", изд. Общества библиотековедения, с 1910 г.; е) "Библиографич. Известия", изд. Русск. Библиографич. Общества при Московск. университете, с 1913 г. (В "Бюллетенях литературы и жизни" и "Библиотекаре", между прочим, приводятся выдержки из рецензий, напеч. в различных периодич. изданиях.)

II. Энциклопедические словари, сборники автобиографий и биографий и главнейшие антологии

1) Энциклопедич. Словарь, изд. Брокгауз-Ефрона. 2) Новый энциклопедич. Словарь, изд. Брокгауз-Ефрона. 3) Энциклопедич. Словарь, изд. т-ва Гранат. 4) Большая энциклопедия, изд. т-ва "Просвещение". 5) Русск. энциклопедия, изд. т-ва "Деятель". 6) Галерея русск. писателей. Ред. *И. Игнатова*, изд. Скирмунта, М., 1901. 7) Галерея русск. писателей и художников, составил *Н. Мартов*, изд. Н. Ф. Мертца, Спб., 1901. 8) "Русские Ведомости", 1863—1913 гг., сборник, М., 1913. 9) Словарь членов Общества Любителей Российской Словесности при Московск. университете, М., 1911. 10) *Фидлер Ф. Ф.* Первые литературные шаги, автобиографии соврем. русск. писателей, М., 1911. 10а) Антология. Изд. "Мусагета", М., 1911. 11) *Бонч-Бруевич В.* Избранные произведения русск. поэзии, М., 1894; 2-е изд., Спб., 1899; 3-е изд., Спб., 1908; 4-е изд., Спб., 1908; 5-е изд., Спб., 1909. 12) Книга о русск. поэтах последнего десятилетия. Очерки. Стих. Автографы. Под ред. *М. Гофмана*, Спб., 1909. 13) *Перцовы П. и В.* Молодая поэзия, сборник избран. стих. молодых русск. поэтов, Спб., 1895. 14) После Пушкина, сборн. стих. русск. поэтов, изд. "Русск. Мысли", М., 1890; 2-е дополн. изд., М., 1907. 15) *Сальников А. Н.* Русск. поэты за сто лет, в портретах, биографиях и образцах, Спб., 1901; 2-е изд., Спб., 1907. 16) *Сальников А. Н.* Соврем. русск. поэтессы, в портретах, биографиях и образцах, М., 1905. 17) *Свербеева Л. Д.* К новым далям. Современ. лирика, Спб., 1909. 18) *Чеботаревская Ан.* Думы и песни. Сборн. новых песен, М., 1911. 19) *Штерн Е.* Соврем. русск. лирики (1907—1912), Спб., 1913. 20) *П. Я. (Мельшин-Якубович П. Ф.).* Русская муза, Спб., 1904; 2-е перераб. и дополн. изд., Спб., 1908; 3-е изд., Спб., 1914.

III. Коллективные сборники статей разнообразного содержания

1) Вершины. Изд. "Прометея", Спб., 1909. 2) В защиту интеллигенции. Изд. "Зари", М., 1909. 3) Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909; 2-е изд., М., 1909; 3-е изд., М., 1909; 4-е изд., с приложением библиографии "Вех", М., 1909; 5-е изд. М., 1910. 4) "Вехи" как знамение времени. Изд. "Звена", М., 1910. 5) Жатва. 5 кн., М., 1911—1913. 6) Зарницы. Литерат.-политич. сборн., 2 кн., Спб., 1909. 7) Из истории новейшей русской литературы. Изд. "Звена", М., 1910. 8) Интеллигенция в России. Изд. "Земли", Спб., 1910. 9) Итоги. Изд. газеты "Курьер", М., 1903. 10) Кризис театра. Изд. "Проблем искусства", М., 1908. 11) Критическ. альманах. Изд. "Зари", вып. I, М., 1909; вып. II, М., 1910. 12) Куда мы идем? Настоящее и будущее русск. интеллигенции, литературы, театра и искусств. Изд. "Зари", М., 1910. 13) Литерат. дело, Спб., 1902. 14) Литерат. распад. Критич. сборн. Кн. I, изд. "Зерна", Спб., 1908; 2-е изд. "Издательск. бюро", Спб., 1908; кн. II, изд. "Eos", Спб., 1909. 15) На очереди. Спб., 1908. 16) На рубеже. Критич. сборн. Изд. "Нашего Времени", Спб., 1909. 17) О веяниях времени. Изд. "Творчества". Спб., 1908. 18) О критике и критиках. Изд. "Зари", М., 1909. 19) Очерки реалистического мировоззрения. Изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, Спб., 1904; 2-е изд., Спб. 1905. 20) По "Вехам". Изд. "Зари", М., 1909; 2-е изд., М., 1909. 21) Проблема идеализма. Под редакцией *П. И. Новгородцева*, изд. Московск. Психологич. Общества, М., 1903. 22) Северные Цветы, альманах, изд. "Скорпиона", вып. I—V, М., 1901—1911. 23) Театр. Книга о новом театре. Изд. "Шиповника", Спб., 1908. 24) Текущий момент. М., 1906.

IV. Истории русской литературы, общественной мысли и движений, собрания историко-литературных, критических, философских и публицистических статей

1) *Абрамович Н. Я.* В осенних садах. Литература сегодняшнего дня, М., 1909. 2) *Абрамович Н. Я.* Литературно-критические очерки. Кн. I, Творчество и жизнь, Спб., 1909; кн. II, Художники и мыслители, М., 1911. 3) *Айхенвальд Ю. И.* Отдельн. страницы, 2 т., М., 1910. 4) *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей, вып. III, М., 1910; 2-е изд., М., 1913. 5) *Александрович Ю.* История новейш. русск. литературы (1880—1910), ч. I, Чехов и его время, М., 1911. 6) *Александрович Ю.* После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия (1898—1908), т. I, М., 1908; т. II, М., 1909. 7) *Амфитеатров А. В.* Контуры, Спб., 1906. 8) *Амфитеатров А. В.* Курганы, Спб., 1905. 9) *Амфитеатров А. В.* Литерат. альбом. Спб., 1904; 2-е изд., Спб., 1907. 10)

Амфитеатров А. В. Против течения, Спб., 1908. 11) *Амфитеатров А. В.* Собрание сочинений, т. XV, Мутные дни, Спб., 1912. 12) *Амфитеатров А. В.* Современники, М., 1908. *Андреевич* — см. *Соловьев, Е.* 13) *Андреевский С. А.* Литерат. очерки, Спб., 1902 (3-е изд. Литерат. чтений); 4-е изд., Спб., 1913. 14) *Аничков Е. В.* Литерат. образы и мнения, Спб., 1904. 15) *Анненский И. Ф.* Книга отражений, Спб., 1906. 16) *Анненский И. Ф.* Вторая книга отражений, Спб., 1909. 17) *Апостолов Н.* Импрессионизм и модернизм. Обозрение новой поэзии: ее развитие, ее мотивы, ее адепты, Киев, 1908. 18) *Апостолов Н.* Литерат. очерки, Киев, 1907. 19) *Арабажин К. И.* Публичн. лекции о русск. писателях, Спб., 1909; 2-е изд. Этюды о русск. писателях, Спб., 1912. 20) *Ардов Т. (Тардов В.)* Отражения личности. Критич. опыты, М., 1909. 21) *Баженов Н. Н.* Психиатрич. беседы на литерат. и обществен. темы, М., 1903. 22) *Баженов Н. Н.* Символисты и декаденты. Психиатрич. этюд, М., 1899. 23) *Базаров В.* На два фронта, Спб., 1910. 24) *Бальмонт К. Д.* Белые зарницы. Мысли и впечатления, Спб., 1908. 25) *Бальмонт К. Д.* Горные вершины. Сборн. статей, М., 1904. 26) *Батюшков Ф. Д.* Критич. очерки и заметки, т. I, Спб., 1900; т. II, Спб., 1902. *Бельтов* — см. *Плеханов.* 27) *Бердяев Н.* Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907—9 г.), Спб.; 1910. 28) *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность, Спб., 1907. 29) *Бердяев Н.* Sub specie aeternitatis. Опыты философские, социальные и литерат. (1900—1906 гг.), Спб., 1907. 30) *Богданович А. И.* Годы перелома (1895—1906). Сборник критич. статей, Спб., 1908. 31) *Богданов А.* Из психологии общества, Спб., 1904; 2-е изд., Спб., 1906. 32) *Боцяновский В. Ф.* Богоискатели, Спб., 1911. 33) *Бразол Б. Л.* Критич. Грани, Спб., 1910. 34) *Брандес Г.* Собрание сочинений, т. VI, Киев, 1902; изд. "Просвещения", т. XIX, Спб., 1913. 35) *Брюсов В. Я.* Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней, М., 1912. 36) *Булгаков С.* От марксизма к идеализму. Сборн. статей (1896—1903), Спб., 1903. 37) *Бурнакин А.* Трагические антитезы. М., 1910. 38) *Белый А.* Арабески, М., 1911. 39) *Белый А.* Луг зеленый, М., 1910. 40) *Белый А.* Символизм, М., 1910. 41) *Бэн (Назаревский Б.).* Сумерки русской литературы, М., 1912. 42) *Венгеров С. А.* В чем очарование русской литературы XIX века? Спб., 1912. 43) *Венгеров С. А.* Основные черты истории новейшей русск. литературы, Спб., 1899; 2-е изд., с прибавлением этюда: "Победители или побежденные?" (О модернизме), Спб., 1909. 44) *Венгеров С. А.* Очерки по истории русской литературы, 1-е и 2-е изд., Спб., 1907. 45) *Венгеров С. А.* Собрание сочинений, т. I. Героический характер русской литературы, Спб., 1911. 46) *Войтоловский Л.* Текущий момент и текущая литература, Спб., 1908. 47) *Волжский.* Из мира литерат. исканий. Сборник статей, Спб., 1906. 48) *Волошин М.* Лики творчества, кн. I, Спб., 1913. 49) *Волынский А. Л.* Борьба за идеализм. Критическ. статьи, Спб., 1900. 50) *Волынский А. Л.* Книга великого гнева. Критич. статьи. Заметки. Полемика, Спб., 1904. 51) *Крайний А. (Гиппиус З. Н.)* Литерат. дневник (1899—1907), Спб., 1908. 52) *Головин К. Ф.* Русский роман и русское общество, Спб., 1897; 2-е изд., Спб., 1904, часть IV. Современное затишье. 53) *Горнфельд А. Г.* Книги и люди, Спб., 1908. 54) *Горнфельд А. Г.* О русск. писателях, т. I, Спб., 1912. 55) *Гофман М.* Соборный индивидуализм, Спб., 1907. 56) *Грифцов Б.* Три мыслителя: В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Шестов, М., 1911. 57) *Гуковский М. Э.* Новые веяния и настроения, Одесса, 1903. 58) *Гуревич Л. Я.* Литература и эстетика. Критич. опыты и этюды, М., 1912. 59) *Дубинский М. И. (Полтавский).* За дружеской беседой, Спб., 1901. 60) *Жураковский Е.* Литерат.-критич. очерки, М., 1906. 61) *Жураковский Е.* Симптомы литерат. эволюции. Критич. очерки, т. I, М., 1903. 62) *Закржевский А.* Карамазовщина. Психологич. параллели, Киев, 1912. 63) *Закржевский А.* Подполье. Психологич. параллели, Киев, 1910. 64) *Закржевский А.* Религия. Психологич. параллели, Киев, 1913. 65) *Закржевский А.* Сверхчеловек над бездной, Киев, 1911. 66) *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы, Спб., 1909. 67) *Иванов-Разумник.* История русск. обществен. мысли, 2 тт., Спб., 1907; 2-е изд., Спб., 1908; 3-е изд., Спб., 1911. 68) *Иванов-Разумник.* Литература и общественность, Спб., 1910; 2-е изд., Спб., 1911. 69) *Иванов-Разумник.* Об интеллигенции. (Что такое махаевщина? Кающиеся разночинцы), Спб., 1910. 70) *Иванов-Разумник.* О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов, Спб., 1908; 2-е изд., Спб., 1910. 71) *Иванов-Разумник.* Творчество и критика, Спб., 1911. 72) *Измайлов А. А.* Кривое зеркало. Пародии и шаржи, Спб., 1908; 2-е изд., Спб., 1910; 3-е изд., Спб., 1912. 73) *Измайлов А. А.* Литерат. Олимп, М., 1911. 74) *Измайлов А. А.* На переломе. Литерат. размышления, Спб., 1908.

75) *Измайлов А. А.* Пестрые знамена. Литерат. портреты безвременья, М., 1913. 76) *Измайлов А. А.* Помрачение божков и новые кумиры, М., 1910. 77) *Ильин В.* За 12 лет. Собрание статей, т. I, Спб., 1908. 78) История России в XIX веке. Изд. т-ва Гранат, 9 тт., М., 1910—1911 (см. т. IX, с. 1—116 *Неведомский.* 80-е и 90-е годы в нашей литературе). 79) История русской литературы XIX в., под ред. *Д. Н. Овсянико-Куликовского,* изд. т-ва "Мир", 5 тт., М., 1908—1912 (см. т. V). 80) Книга о русск. поэтах последнего десятилетия. Очерки, стихотворения, автографы, под ред. *М. Гофмана,* Спб., 1909. 81) *Коган П. С.* Очерки по истории новейшей русск. литературы, т. III. Современники, вып. I, М., 1910; 2-е изд., М., 1911; вып. II, М., 1910; 2-е изд., М., 1912; вып. III, М., 1911. 82) *Колтоновская Е. А.* Женские силуэты, Спб., 1912. 83) *Колтоновская Е. А.* Критич. этюды, Спб., 1912. 84) *Колтоновская Е. А.* Новая жизнь, критич. статьи, Спб., 1910. 85) *Кораблев В. Н.* Литерат. заметки, Спб., 1908. 86) *Коробка Н. И.* Очерки литерат. настроений, Спб., 1903. *Крайний А.* — см. *Гиппиус З. Н.* 87) *Кранихфельд В. П.* В мире идей и образов, т. I, Спб., 1911; т. II, Спб., 1912. 88) *Кропоткин П.* Идеалы и действительность в русск. литературе, перев. с англ. *В. Батуринского,* под ред. автора, изд. т-ва "Знание", Спб., 1907. 89) *Ктитарев Я.* Вопросы религии и морали в русской художественной литературе, ч. II, Спб., 1913. 90) *Луначарский А.* Идеи в масках, М., 1912. 91) *Луначарский А.* Отклики жизни, сборн. статей, Спб., 1906. 92) *Луначарский А.* Этюды критич. и полемич., М., 1905. 93) *Львов-Рогачевский В.* Борьба за жизнь, сборн. статей, Спб., 1907. 94) *Львов-Рогачевский В.* Снова накануне, сборн. критич. статей и заметок, М., 1913. 95) *Мейер А.* Религия и культура. По поводу современных религиозных исканий, Спб., 1909. *Мельшин* — см. *Якубович П. Ф.* 96) *Меньшиков М. О.* Критич. очерки, Спб., 1899; т. II, Спб., 1902. 97) *Меньшиков М. О.* О писательстве, Спб., 1898. 98) *Мережковский Д. С.* Больная Россия, Спб., 1910. (*Перепеч.:* Полное собрание сочинений, изд. т-ва Вольф, т. XII, Спб., 1911 и изд. т-ва Сытина, т. XV, М., 1914). 99) *Мережковский Д. С.* I. Грядущий Хам. II. Чехов и Горький, Спб., 1906 (*Перепеч.:* Полное собрание сочинений, изд. т-ва Вольф, т. XI, Спб., 1911 и изд. т-ва Сытина, т. XIV, М., 1914). 100) *Мережковский Д. С.* Не мир, но меч. К будущей критике христианства, Спб., 1908 (*Перепеч.:* Полное собрание сочинений, изд. т-ва Вольф, т. X, Спб., 1911 и изд. т-ва Сытина, т. XIII, М., 1914). 101) *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. Спб., 1893 (*Перепеч.:* Полное собрание сочинений, изд. т-ва Вольф, т. XV, Спб., 1912 и изд. т-ва Сытина, т. XVIII, М., 1914). 102) *Мережковский Д. С.* Полное собрание сочинений, изд. т-ва Вольф, 17 тт., Спб., 1911—1913; изд. т-ва Сытина, 24 тт., М., 1914. 103) *Минский Н. М.* На обществен. темы, Спб., 1909; 2-е изд., Спб., 1909. 104) *Минский Н. М.* Религия будущего, Спб., 1905. 105) *Михайловский Н. К.* Литерат. воспоминания и современ. смута, 2 тт., Спб., 1900; 2-е изд., Спб., 1905 (*Перепеч.:* Собрание сочинений, т. VII, Спб., 1909). 106) *Михайловский Н. К.* Отклики, 2 тт., Спб., 1904 (*Перепеч.:* Собрание сочинений, т. VIII, Спб., 1914). 107) *Михайловский Н. К.* Последние сочинения, 2 тт., Спб., 1905 (Составит. т. IX Собрания сочинений). 108) *Михайловский Н. К.* Собрание сочинений, т. I, Спб., 1896; 5-е изд., Спб., 1911; т. II, Спб., 1896; 4-е изд., Спб., 1907; т. III, Спб., 1897; 4-е изд., Спб., 1909; т. IV, Спб., 1897; 4-е изд., Спб., 1909; т. V, Спб., 1897; 4-е изд., Спб., 1908; т. VI, Спб., 1897; 2-е изд., Спб., 1909; т. VII, Спб., 1909; т. VIII, Спб., 1914; т. X, Спб., 1913. 109) *Морозов М.* Очерки новейшей литературы, Спб., 1911. 110) *Николаев Н. И.* Эфемериды, Киев, 1912. 111) *Николаев П. Ф.* Вопросы жизни в соврем. литературе, М., 1902. 112) *Новополин Г. С.* В сумерках литературы и жизни, Харьков, 1902. 113) *Новополин Г. С.* Порнографич. элемент в русск. литературе, Екатеринослав, 1909. 114) Общественное движение в России в начале XX века, под ред. *Л. Мартова, П. Маслова и А. Потресова,* т. I, Спб., 1909; т. II, Спб., 1910; т. IV, Спб., 1910—1911 (т. I, стр. 483—537, *Неведомский.* Наша худож. литература предреволюц. эпохи). 115) *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собрание сочинений, т. IX, История русской интеллигенции, ч. III, 80-е гг. и начало 90-х гг., Спб., 1911 (Продолжение печаталось в "Вестн. воспитания", 1912—1914 гг.). 116) *Перцов П.* Первый сборник, Спб., 1902. 117) *Перцов П.* Письма о поэзии, Спб., 1895. 118) *Перцов П.* Философские течения русской поэзии, Спб., 1896; 2-е изд., Спб., 1899. 119) *Петров Г. С.* Братья-писатели, Спб., 1903. 120) *Пильский П.* Критич. статьи, т. I, О Л. Андрееве, В. Брюсове, Н. Минским и др., Спб., 1910. 121) *Пильский П.* Проблема пола, половые авторы и половой герой, Спб., 1909. 122) *Бельтов Н. (Плеханов Г. В.).* За двадцать лет. Сборн. статей литерат., экономич. и философско-историч., Спб., 1905; 2-е изд., Спб., 1906; 3-е изд., Спб., 1909. 123) *Бельтов Н. (Плеханов Г. В.).* Критика наших критиков, Спб., 1906. 124) *Бельтов Н. (Плеханов Г. В.).*

К вопросу о развитии монистического взгляда на историю, Спб., 1895; 2-е изд., Спб., 1906; 3-е изд., Спб., 1908; 4-е изд., Спб., 1909. 125) *Плеханов Г. В.* От обороны к нападению, М., 1910. 126) *Полевой П. Н.* История русск. словесности с древнейших времен до наших дней, 3 тт., Спб., 1900 (См. т. III). 127) *Португалов Ю. В.* К психологии русск. литерат. течений эпохи 1860—1890 гг., Оренбург, 1908. 128) *Потресов А. Н. (Старовер).* Этюды о русской интеллигенции, Спб., 1906. 129) *Поярков Н.* Поэты наших дней, критич. этюды, М., 1907. 130) *Протопопов М.* Критич. статьи, М., 1902. 131) *Пешехонов А.* На очередные темы, Спб., 1904. 132) *Радин Г. П.* Проблема пола в современ. литературе и больные нервы, Спб., 1910. 133) *Розанов В. В.* В мире неясного и нерешенного, Спб., 1901; 2-е изд., Спб., 1904. 134) *Розанов В. В.* Критич. этюды, Спб., 1904. 135) *Розанов В. В.* Литерат. очерки, Спб., 1899; 2-е изд., Спб., 1902. 136) *Розанов В. В.* Природа и история, Спб., 1900; 2-е изд., Спб., 1903. 137) *Розанов В. В.* Религия и культура, Спб., 1899; 2-е изд., Спб., 1901. 138) *Розанов В. В.* Уединенное, Спб., 1912. 139) *Розанов Н. П.* О новом религиозном сознании (Мережковский и Бердяев), М., 1908. 140) *Рыбаков Ф. Е.* Современ. писатели и больные нервы, М., 1908. 141) *Сементковский Р. И.* Сочинения, 3 тт., Спб., 1906. 142) *Скабичевский А. М.* История новейшей русск. литературы. Спб., 1891; 2-е изд., Спб., 1893; 3-е изд., Спб., 1897; 4-е изд., Спб., 1900; 5-е изд., Спб., 1903; 7-е изд., Спб., 1909. 143) *Скабичевский А. М.* Сочинения, 2 тт., Спб., 1890; 2-е изд., Спб., 1895; 3-е дополн. изд., Спб., 1903. 144) *Слуцкий М. И.* Смысл жизни человека по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве, Харьков, 1910. 145) *Соловьев В. С.* Собрание сочинений, тт. I—IX, Спб., 1901—1907; 2-е изд., тт. I—X, Спб., 1911—1914. 146) *Соловьев Е. (Андреевич).* Опыт философии русск. литературы, Спб., 1905; 2-е изд., Спб., 1909. 147) *Соловьев Е. (Андреевич).* Очерки из истории русской литературы XIX века, Спб., 1902; 2-е изд., Спб., 1903; 3-е изд., Спб., 1907. 148) *Столяров М.* Новейшие русские новеллисты, Киев, 1901. 149) *Столяров М.* Этюды о декадентстве (Новое веяние в современной литературе), Харьков, 1899. 150) *Струве П. Б.* На разные темы (1893—1901 гг.), Спб., 1902. 151) *Струве П. Б.* Patriotica. Политика, культура, религия, социализм. Сборн. статей за пять лет (1905—1910 гг.), Спб., 1911. 152) *Туган-Барановский М.* К лучшему будущему, Спб., 1912. 153) *Философов Д. В.* Слова и жизнь. Литерат. споры новейшего времени (1901—1908 гг.), Спб., 1909. 154) *Философов Д. В.* Старое и новое, М., 1912. 154а) *Франк С.* Философия и жизнь, Спб., 1910. 155) *Фриче В. М.* От Чернышевского к "Вехам", М., 1910. 156) *Чернов В.* Философские и социологические этюды, М., 1907. 157) *Чуковский К. И.* Критич. рассказы, Спб., 1911; 2-е изд.: Книга о современ. писателях, Спб., 1914. 158) *Чуковский К. И.* Лица и маски, Спб., 1914. 159) *Чуковский К. И.* I. Нат Пинкертон и современная литература. II. Куда мы пришли? М., 1910 (*Перепеч.:* Критические рассказы, Спб., 1911). 160) *Чуковский К. И.* От Чехова до наших дней, Спб., 1908; 2-е изд., Спб., 1908; 3-е изд., Спб., 1908. 161) *Чулков Г.* О мистическом анархизме, Спб., 1906. 162) *Чулков Г.* Покрывало Изиды, критич. очерки, М., 1909. 163) *Чулков Г.* Сочинения, т. V, Спб., 1912. 164) *Чуносов М.* Критич. статьи, Спб., 1904. 165) *Шайкевич М. О.* Психопатология и литература, Спб., 1910. 166) *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности, Спб., 1905 (*Перепеч.:* Собрание сочинений, т. IV, Спб., 1911). 167) *Шестов Л.* Начала и концы, Спб., 1908. (*Перепеч.:* Собрание сочинений, т. V, Спб., 1911). 168) *Шестов Л.* Собрание сочинений, 6 тт., Спб., 1911. 169) *Эллис.* Русские символисты, М., 1910. 170) *Эрберг К.* Цель творчества, М., 1913. 171) *Эрн В.* Борьба за логос. Опыты философ. и критич., М., 1911. 172) *Юшкевич П.* Мировоззрение и мировоззрения (Очерки и характеристики), Спб., 1912. 173) *Юшкевич П.* Новые веяния (Очерки современных религиозных исканий), Спб., 1911. 174) *Юшкевич П.* Столпы философской ортодоксии, Спб., 1910. 175) *Мельшин Л.* (Гриневич-Якубович П. Ф.). Очерки русск. поэзии, Спб., 1904; 2-е изд., Спб., 1911.

С. А. Венгеров и его книга

Труд талантливого историка русской литературы С. А. Венгерова (1855—1920), начатый им в 1914 году публикацией биографических очерков о А. Блоке, И. Бунине, А. Белом и других писателях, остался незавершенным. Он обрывается на вышедшем в 1918 году восьмом выпуске, оканчивающемся статьей Вячеслава Иванова о поэтессе Поликсене Соловьевой, младшей сестре философа Владимира Соловьева, писавшей под псевдонимом Allegro.

И хотя издание осталось неоконченным, богатейший материал, в нем заключенный, делает его важнейшим источником изучения русской литературы начала XX века.

Составитель издания — Семен Афанасьевич Венгеров, один из крупнейших литературоведов начала века. Из организованного им в 1906 году в Петербургском университете Пушкинского семинария вышли известные впоследствии пушкинисты: Ю. Н. Тынянов, С. М. Бонди, Ю. Г. Оксман, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум и др.

Печататься С. А. Венгеров начал еще будучи студентом Петербургского университета, который окончил в 1880 году. Его "Литературные очерки" публиковались в 1876 году в суворинской газете "Новое время". Большое влияние на молодого Венгерова оказала идеология народничества, он печатался в журналах "Дело", "Вестник Европы", "Слово".

Известность получили лекции и книги Венгерова "Основные черты истории новейшей русской литературы" (Спб., 1889), "Героический характер русской литературы" (Спб., 1911), "В чем очарование русской литературы XIX века?" (Спб., 1912), а также многочисленные критико-биографические очерки о Н. А. Некрасове, А. Ф. Писемском, И. А. Гончарове, А. В. Дружинине, Н. В. Гоголе, А. П. Чехове, К. С. Аксакове и др. В то же время Венгеров приступил к подготовке "Критико-биографического словаря русских писателей и ученых (От начала русской образованности до наших дней)" (Т. 1—6. Спб., 1886—1904, не окончен). Незавершенными остались и другие фундаментальные начинания Венгерова: "Русская книга. С биографическими данными об авторах и переводчиках (1708—1893)" (Т. 1—3. Спб., 1895—1899) и "Источники словаря русских писателей" (Т. 1—4. Спб., 1900—1917, по алфавиту, кончая статьей "Некрасов"). В его "Предварительном списке русских писателей и ученых" (Т. 1—2. Пг., 1915—1918) содержится до 33 тысяч имен.

С 1901 года Венгеров редактировал "Библиотеку великих писателей" в издательстве Брокгауза и Ефрона — многотомные издания Шекспира, Мольера, Шиллера, Байрона, Пушкина. Он выпустил Полное собрание сочинений В. Г. Белинского в 12 томах, завершенное уже после его смерти.

Книга С. А. Венгерова "Русская литература XX века" отличается четкостью построения: после краткой "Программы издания" и обширной вводной статьи "Этапы неоромантического движения", написанной самим Венгеровым, следует галерея портретов крупнейших писателей: К. Бальмонт, В. Брюсов, З. Венгерова (сестра С. А. Венгерова), В. Вересаев, М. Горький, Д. Мережковский, Н. Минский, Ф. Сологуб, Е. Чириков, А. Волынский, Л. Андреев, И. Анненский, Ю. Балтрушайтис, А. Блок, И. Бунин, А. Белый, Б. Зайцев, Вяч. Иванов и др. В книгу включены автобиографические очерки многих из этих писателей и статьи об их жизни и творчестве, принад-

лежащие перу выдающихся историков литературы и философов того времени (Е. В. Аничков, Ф. Д. Батюшков, В. Л. Львов-Рогачевский, Э. Л. Радлов, Ф. Ф. Зелинский, Н. А. Бердяев, Иванов-Разумник и др.).

Печальная судьба большинства "Историй русской литературы", создававшихся у нас в XX веке, заключается в том, что они быстро устаревали, поскольку всегда стремились соответствовать новейшим идеологическим веяниям и пристрастиям. "Русская литература", созданная С. А. Венгеровым, отличается от себе подобных тем, что и ныне, в конце XX столетия, она сохранила свою значимость — столько свежего, исторически весомого и важного содержится в ней для современных любителей словесности. Вольным словом, нетрадиционной мыслью, хорошим литературным слогом книга выгодно отличается от других изданий подобного рода.

Ни один из предшествующих периодов русской литературы не знал такого числа новых блестящих имен, такого быстрого достижения писательской известности, когда, по словам Венгерова, складывалось впечатление настоящего калейдоскопа, какого-то столпотворения "одежд, племен, наречий, состояний": "Язычество и христианские искания, аморализм и мистицизм, аполитизм и крайности политического радикализма, порнография и героизм, мрак отчаяния и величайшее напряжение чувства победы, космополитизм и национализм, аристократическое пренебрежение к толпе и апофеоз босячества и т. д., — мало ли еще найдется таких антитез на пространстве 1890—1910-х годов".

Вместе с тем Венгеров показывает, что писатели одного поколения всегда теснейшим образом между собою связаны, хотя не всегда это сознают и порой ожесточенно враждуют. И эта вражда есть прямое доказательство того, что люди затронуты, "заражены" одним и тем же, но только подходят к предмету своих стремлений с разных сторон.

Венгеров развивает теорию "заражения" или очарования литературой как форму восприятия литературного произведения читателем (его речь "В чем очарование русской литературы XIX века?", произнесенная в 1911 году на 100-летнем юбилее Общества любителей российской словесности). Он считает, что смысл воздействия и "ключ к пониманию русской литературы" — в очаровании, "заражении" ею, каким бы путем это ни создавалось. При этом Венгеров делает акцент прежде всего на эстетических качествах литературного произведения. Если в нем не кроется "очарование", то есть мастерство художника, не высвечивается гений его души, порождающий ответный отклик, — оно остается простым "изделием", созданным на потребу "социального заказа", и умирает вместе со своим заказчиком. Все это отнюдь не означает, что Венгеров игнорировал социально-исторические условия творчества. Совсем наоборот.

Эта книга — полемическая в лучшем смысле этого слова. Его, да и не его одного, коробило от импрессионистического своеволия Ю. Айхенвальда, когда тот в "Силуэтах русских писателей" сначала обошел молчанием "Записки охотника" в своем очерке о Тургеневе, а затем в "силуэте" Белинского, названном Венгеровым "Цусимою импрессионистической критики", провозгласил, что Белинский — "легенда", созданная учителями словесности, что в своих увлечениях он "человек без духовной собственности" и "без надежного вкуса".

Добавим, что такой далекий от "сочувственно-марксистской позиции" Венгерова писатель, как В. Розанов, тоже был возмущен высказываниями Айхенвальда, утверждавшего, что "Белинский, собственно говоря, миф", что "Белинского выдумала наша критика". И хотя Розанов органически не любил Венгерова, но он здесь вполне солидаризировался с ним в защите великого литературного критика и публициста.

Полемизируя с народнических позиций с М. О. Гершензоном, Венгеров полагал, что вовсе не имеет значения, каким человеком был на самом деле тот или иной писатель, философ. Важно лишь то, какую он оставил по себе память у современников и в истории. Видя в работах Гершензона попытку "отделить личность от общества", Венгеров заявляет, что смысл и значение Чаадаева и его философического письма "непререкаемо верно" было определено Герценом как "выстрел в глухую ночь". И неважно, что в эту "глухую ночь" расцвел во всем блеске гений Пушкина, что уже начался Гоголь, а позади была тысячелетняя культура Руси со "Словом о полку Игореве"...

Именно подобный подход к живой душе литературы десятилетия преобладал в нашей социологизированной критике и философии. Сказал Белинский резкие слова о книге Гоголя "Выбранные места из переписки с друзьями" — и целые поколения русских людей от петрашевцев до наших дней воспринимали позднего Гоголя "по Белинскому". "Особые мнения" Льва Толстого и Александра Блока не замечались. Конечно, это имеет рациональное объяснение, тем не менее оно едва ли оправдывает односторонние оценки.

Только новое прочтение русской классики с пристальным обращением к подлинной *личностной* сущности ее создателей (Гоголя, Толстого и др.) позволит в конце концов освободиться от догматизма, дать живое и целостное изложение литературного процесса.

Для Венгерова "личностное" изучение писателей не главное, он сторонник культурно-исторического метода: "Только как представитель правого крыла славянофильства Киреевский есть, так сказать, историко-литературный факт, и только в этом взаимодействии между тем, что Киреевский сказал, и тем, как его слова были поняты, — его историческое значение. А то, что облик Киреевского где-то, в каком-то затаенном месте, в интимном письме, более "доподлинно" отразился, чем в сочинениях... — это для историка совсем и не случилось". Таким образом, творчество художников, мыслителей исследуется прежде всего как представителей различных общественных "правых" или "левых" течений. Такой подход при потере меры ведет к вульгарному социологизму, получившему развитие в 20-е и 30-е годы, уже после смерти Венгерова в 1920 году.

Венгеров один из первых попытался разобраться в литературных течениях конца XIX —начала XX века. Он считал, что символизм — вековечный прием искусства, самая его сущность, так как только путем символизации, воспроизведения через индивидуальное общих свойств предмета или явления мы получаем художественный образ.

Более общим термином, чем "символизм", Венгеров считает понятие "модернизм", которому присущи вполне определенные особенности манеры и порой настолько яркие, что рядовой читатель легко улавливает этот стиль: "Что-то вычурное, ломающееся, крикливое и, вместе с тем, красивое, интересное и часто глубокое по стремлению захватить области, чистым реализмом оставленные в тени".

Наиболее же точное обозначение рассматриваемой эпохи искусства Венгеров оставляет за понятием "неоромантизм", отражающим одно общее устремление куда-то ввысь, вдаль, прочь от постылого серого прозябания. "То, что сейчас представляется уже нам легендарным, — писал Венгеров о настроениях 1905 года, — было только эффектным завершением целой полосы необычайности надежд и упований. Все жили в каком-то сплошном угаре, самое невероятное казалось вероятным, фантастика захватила всех".

Писатели не могли оставаться в стороне от общих увлечений и настроений, от ощущений чрезвычайности происходящего, противостоящих обыденности. Если в жизни не было заманчиво прекрасного, его можно было создать. Венгеров так писал об этом: "Бальмонт уносился в "бесконечности", Брюсов в экзотику, Гиппиус жаждала того, чего не бывает на свете, Блок отдавался романтическому культу "Прекрасной Дамы", Сологуб жил в им самим созданном призрачном мире и создал весьма своеобразную теорию "творимой легенды".

Анализируя литературные процессы начала XX века, Венгеров делает некоторые прогнозы на будущее. Так, он утверждает, что все то, что недавно шумело и гудело: апофеоз босячества Максима Горького, "половая проблема" Арцыбашева, вычурность и ломания всякого рода — все это отошло уже в область истории. "Цикл завершился, начинается что-то новое или, вернее, идет совершенно определенный возврат к заветам великого прошлого, к великой простоте русского реализма, к искренности русского литературного творчества, к его священному желанию достигнуть не только этического совершенства, но и быть проводником красоты нравственной".

Конечно, литературоведу было трудно, невозможно предугадать в 1914 году, когда вышел в свет первый том его труда, что впереди не "возврат к заветам" и не расцвет "красоты нравственной", а нечто совсем

иное. Завершался Серебряный век русской литературы. На смену шли другое искусство и другая литература.

На "возврат к реализму" как на панацею от всех бед экстравагантных эгофутуристов уповал Венгеров. Ибо, как он думал, ни эгофутуризм, ни акмеизм не колеблют утверждения, что этап декадентско-символистских и иных "новых течений" завершил свое литературное бытие. В этом этапе Венгеров усматривает два периода, друг от друга существенно отличные и в художественном, и в морально-политическом отношении. В первом периоде, в конце XIX века, "новые течения", по определению Венгерова, являются "подголоском победоносцевской реакции", а в начале XX века литература "входит в общий поток революционного подъема, закончившегося победами 1905 года".

Личность К. П. Победоносцева привлекает пристальное и целиком негативное внимание Венгерова. Полное и безоговорочное отрицание Победоносцева и его идеи устроения России посредством ее сохранения от волны "разрушителей" было общепринятым в те годы среди "мыслящей интеллигенции". А. Блок изрек знаменитое: "Победоносцев над Россией простер совиные крыла". В наше время взгляд на этого государственного и религиозного деятеля как на одномерную фигуру преодолевается.

Венгеров начал свой труд "Русская литература XX века" с подтверждения старой истины, что европейская история XIX века начинается с Французской революции, а история русской литературы XIX века ведет начало с вступления на литературное поприще Карамзина, то есть с последнего десятилетия XVIII века. Точно так и начало русской литературы XX века "должно перенести своего исследователя лет на десять назад", ибо около 1890—1892 годов обозначились контуры новых веяний в литературе.

Начало прошлого века С. А. Венгеров считал переломным этапом в истории русской литературы. Следуя логике его периодизации, можно надеяться, что и начало XXI века станет рубежным в поступательном развитии отечественного литературного творческого процесса.

А. Николюкин

Абрамов Яков Васильевич (1858—1906), публицист, критик — 329, 336
Абрамович Николай Яковлевич (1881—1922), критик, писатель, публицист — 443
Августин Аврелий (354—430), христианский церковный деятель, теолог, философ, писатель — 50, 473, 480, 486, 487
Авенариус Рихард (1843—1896), швейцарский философ — 241
Аврелий Марк (121—180), римский император (с 161) и философ-стоик — 143, 182
Авсоний (ок. 310 — после 393), галло-римский ритор — 73
Агапов Михаил Михайлович, музыкант-любитель, знакомый Ф. Сологуба — 245
Агапова Галина Ивановна, знакомая Ф. Сологуба — 245
Агриппа Неттесгеймский Корнелий Генрих (1486—1535), немецкий врач, ученый, мыслитель-оккультист — 481, 490
Адлерберг Александр Владимирович (1818—1888), министр императорского двора и уделов (1870—1881) — 172
Айналов Дмитрий Власьевич (Власович) (1862—1939), историк и теоретик искусства — 459
Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928), литературный критик — 10, 11, 373, 376, 443
Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886), публицист, поэт, общественный деятель, журналист-издатель — 261
Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860), публицист, критик, поэт, лингвист, историк — 17, 501
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859), писатель — 142, 501
Аксакова (урожд. Заплатина) Ольга Семеновна (1793—1878), жена С. Т. Аксакова — 501
Аксельрод (псевд. Ортодокс) Любовь Исааковна (1868—1946), философ, литературовед, критик — 308
Аксельрод Павел Борисович (1850—1928), публицист — 298
Александр I (1777—1825), российский император (с 1801) — 22
Александр II (1818—1881), российский император (с 1855) — 22, 172, 330, 333, 335, 380, 455
Алексей Михайлович (1629—1676), русский царь (с 1645) — 382
Алексей Петрович (1690—1718), царевич, сын Петра I — 193
Алкей (кон. VII — 1-я пол. VI в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик — 464, 472
Allegro — псевдоним П. С. Соловьевой
Альбов Михаил Нилович (1851—1911), писатель — 146, 155, 320
Амио Жак (1513—1593), французский писатель — 368
Амиэль (Амиель) Анри Фредерик (1821—1881), швейцарский франкоязычный писатель — 151
Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938), писатель, публицист, критик, фельетонист — 41
Анаксагор (ок. 500—428 до н. э.), древнегреческий философ — 367, 368
Андерсен Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель — 278, 382, 393, 411, 454, 500
Анджелико (собств. Джованни да Фьезоле, прозв. Беато Анджелико) (ок. 1400—1455), итальянский живописец — 161
Андреас-Саломе Лу (урожд. Луиза фон Саломе) (1861—1937), немецкая писательница — 154
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), писатель и публицист — 8, 16—21, 98, 238, 339—362, 395, 443, 446
Андреева (в замужестве Бальмонт) Екатерина Алексеевна (1867—1950), переводчица, вторая жена К. Д. Бальмонта — 39
Андреева (урожд. Юрковская, в замужестве Желябужская) Мария Федоровна (1868/1872—1953), актриса, общественная деятельница — 120
Андреевский Сергей Аркадьевич (1847/1848—1918), поэт, критик, юрист — 25, 32—34, 38, 319
Андроников (Андроникашвили) Луарсаб Николаевич, адвокат — 151, 153
Аничков Евгений Васильевич (1866—1937), критик, историк литературы — 43, 443, 462
Анненская (урожд. Ткачева) Александра Никитична (1840—1915), детская писательница, жена Н. Ф. Анненского — 362
Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909), поэт, критик, переводчик, драматург — 11, 362—371, 460, 468
Анненский Николай Федорович (1843—1912), публицист, экономист, общественный деятель — 114, 277, 362

Антоний (Александр Васильевич Вадковский) (1846—1912), митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский (с 1898) — 176, 315
Антоний Печерский (983—1073), основатель Киево-Печерского монастыря — 139
Анучин Дмитрий Николаевич (1843—1923), географ, этнограф, публицист — 335
Апухтин Алексей Николаевич (1840—1893), поэт и прозаик — 32, 34—36, 319, 337, 383
Аракчеев Алексей Андреевич (1769—1834), политический и военный деятель — 22
Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреческий философ, ученый-энциклопедист — 242, 457
Арсеньев Константин Константинович (1837—1919), юрист, критик, публицист, общественный деятель — 147, 336
Архилох (2-я пол. VII в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик — 88
Арцыбашев Михаил Петрович (1878—1927), писатель — 9, 16, 98, 449
Ассаргатон (Асархаддон), царь ассирийской династии Саргонидов (681—668 до н. э.) — 79

Бабст Иван Кондратьевич (1823—1881), историк, экономист, публицист — 500
Базаров (наст. фам. Руднев) Владимир Александрович (1874—1939), философ, экономист, критик, публицист — 291
Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт — 19, 45, 56, 68, 72, 106, 202, 204, 213, 336, 346, 347, 373, 398, 402, 466, 473
Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866—1924), художник — 462
Бакст Осип Игнатьевич (1839—1895), издатель — 214
Бакулин Александр Яковлевич (1813—1893/1894), баснописец, дед В. Я. Брюсова — 64
Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), поэт, переводчик, театральный деятель, дипломат — 71, 81, 372—380, 460, 492
Бальзак Оноре де (1799—1850), французский писатель — 46, 381, 382
Бальмонт (урожд. Лебедева) Вера Николаевна, мать К. Д. Бальмонта — 40
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт, критик, эссеист, переводчик — 8, 10, 16, 18, 20, 26, 38—63, 69—71, 75, 79, 113, 126, 127, 149, 153, 157, 159, 163, 166, 371, 394, 400, 402, 412, 460, 465, 469, 492, 494, 495, 504
Банг Герман (1857—1912), датский писатель — 247
Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800—1844), поэт — 33, 37, 113, 166, 379, 395, 413, 430, 499
Барбье Анри Огюст (1805—1882), французский поэт — 164
Бартенев Петр Иванович (1829—1912), историк, археограф, библиограф — 71
Батюшков Константин Николаевич (1787—1855), поэт — 432, 464
Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920), критик, историк литературы, журналист, общественный деятель — 20, 74, 397
Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор и органист — 425, 429
Башкирцева Мария Константиновна (1860—1884), художница, автор "Дневника" — 143, 144
Беато Анжелико фра — см. Анджелико
Безант Анни (1847—1933): английская писательница, теософ, общественная деятельница — 154, 440, 441
Безродная (урожд. Яковлева, в замужестве Виленкина) Юлия Ивановна (1858—1910), писательница — 214, 320, 327
Бекетов Андрей Николаевич (1825—1902), ботаник, публицист, дед А. А. Блока — 380, 381
Бекетов Николай Николаевич (1827—1911), физикохимик, брат А. Н. Бекетова — 342
Бекетова (урожд. Карелина) Елизавета Григорьевна (1834—1902), переводчица, жена А. Н. Бекетова, бабушка А. А. Блока — 381
Бекетова Мария Андреевна (1862—1938), переводчица, писательница, мемуаристка, тетка А. А. Блока — 382
Бёклин Арнольд (1827—1901), швейцарский живописец — 20, 494
Бекфорд Уильям (1761—1844), английский писатель — 443
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848), критик и публицист — 11, 15, 17, 28, 31, 33, 46, 142, 150, 159, 164, 195, 297, 311, 312, 318, 348. 355, 393, 452
Белорусов И. А., преподаватель русского языка в Орловской гимназии — 341
Белый Андрей (наст. имя и фам. Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934), прозаик, поэт, критик, литературовед, мемуарист — 9, 54, 71, 186, 384, 411—442, 462, 470, 492
Бельтов — псевдоним Г. В. Плеханова
Бельтрами Лука (1854—1933), итальянский писатель, скульптор, архитектор, политический деятель — 318
Бельтрафио (Больтрафио) Джованни (1467—1516), итальянский живописец — 190, 192
Бёме Якоб (1575—1624), немецкий философ-мистик — 411
Бенкендорф Александр Христофорович (1783—1844), политический деятель, шеф жандармов (с 1826) — 12
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), художник, искусствовед, мемуарист — 25
Бер Поль (1833—1886), французский естествоиспытатель и политический деятель — 65
Беранже Пьер Жан (1780—1857), французский поэт — 132
Бергсон Анри (1859—1941), французский философ — 209, 430
Бердяев Николай Александрович (1874—1948), философ и публицист — 91, 96, 178, 461
Бернарден де Сен-Пьер Жак Анри (1737—1814), французский писатель — 382
Бёрн-Джонс Эдуард (1833—1898), английский художник — 84
Бернштейн Эдуард (1850—1932), немецкий публицист, один из лидеров социал-демократии — 91, 96, 317

Бестужев-Рюмин Константин Николаевич (1829—1897), историк и публицист — 86, 380
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор, пианист, дирижер — 42, 142, 411, 452, 456, 466
Билибин Иван Яковлевич (1876—1942), художник — 139, 494
Бирюков Павел Иванович (1860—1931), публицист, издатель, общественный деятель — 151
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен (1815—1898), первый рейхсканцлер Германской империи (1871—1890) — 458
Бичер-Стоу Гарриет (1811—1896), американская писательница — 381
Блаватская Елена Петровна (1831—1891), писательница, теософ — 436, 440, 441
Бларамберг (в замужестве Апрелева, псевд. Ардов) Елена Ивановна (1846—1923), писательница, переводчица, мемуаристка — 320, 326
Блок Александр Александрович (1880—1921), поэт и публицист — 9, 18, 20, 54, 72, 111, 141, 158, 166, 246, 380—390, 412, 413, 415, 462, 475, 476, 482, 504
Блок Александр Львович (1852—1909), правовед, отец А. А. Блока — 382
Блок (урожд. Бекетова, во втором браке Кублицкая-Пиоттух) Александра Андреевна (1860—1923), переводчица, мать А. А. Блока — 382
Блок (урожд. Черкасова) Ариадна Александровна (1832—1900), бабушка А. А. Блока — 382
Блок Иван Леонтьевич (Иоганн Фридрих) (1735—1811), лейб-медик, основатель рода Блоков в России — 382
Блок Лев Александрович (1823—1883), тайный советник, юрист, дед А. А. Блока — 382
Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), писатель — 25, 89, 153, 154, 316, 323
Бобров Сергей Павлович (1889—1971), поэт, прозаик, критик, литературовед — 497
Бове С. А. де, знакомая О. Н. Смирновой — 149
Богучарский В. (наст. имя и фам. Василий Яковлевич Яковлев) (1860/1861—1915), историк и публицист — 88
Бодлер Шарль (1821—1867), французский поэт — 20, 33, 49, 61, 62, 70, 78, 84, 108, 150, 159, 163, 166, 167, 175, 247, 382, 492
Боккаччо Джованни (1313—1375), итальянский писатель — 11
Бокль Генри Томас (1821—1862), английский историк и социолог — 64, 86, 281, 381
Боргман Иван Иванович (1849—1914), физик — 143
Борджиа Цезарь (Чезаре) (ок. 1475—1507), итальянский политический и военный деятель — 189—191
Боткин Сергей Петрович (1832—1889), терапевт, основатель школы русских клиницистов — 87
Боттичелли Сандро (собств. Алессандро Филипепи (1445—1510), итальянский живописец — 84, 145
Браудо Евгений Максимович (Моисеевич) (1882—1939), музыкальный и художественный критик — 314—318
Браун Федор Александрович (1862—?), филолог-германист — 20, 41
Браунер А., корреспондент журнала "Северный вестник" в Австрии — 154
Браунинг Роберт (1812—1889), английский поэт — 61
Брем Альфред Эдмунд (1829—1884), немецкий зоолог — 65, 381
Бреслау, немецкий историк — 457
Броун Медокс (1821—1898), английский живописец — 84
Бруно Джордано (1548—1600), итальянский философ и поэт — 398
Брусянин Василий Васильевич (1867—1919), писатель и журналист — 342—344
Брюкнер Александр (1856—1939), немецко-польский историк литературы, филолог-славист — 318
Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924), поэт, прозаик, критик, литературовед, переводчик, литературно-общественный деятель — 9, 10, 16, 18, 19, 26, 44, 54, 64—83, 108, 127, 159, 160, 163, 166, 170, 373, 384, 394, 412, 415, 416, 432, 433, 460, 491, 513
Брюсов Николай Яковлевич (1877—1887), брат В. Я. Брюсова — 65, 66
Брюсов Яков Кузьмич (1848—1907), отец В. Я. Брюсова — 64
Брюсова (урожд. Бакулина) Матрена Александровна (1846—1920), мать В. Я. Брюсова — 64
Бугаев Николай Васильевич (1837—1903), математик, отец А. Белого — 411
Будищев Алексей Николаевич (1864/1867—1916), прозаик и поэт — 320, 324, 325
Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944), философ, богослов, экономист, публицист — 91, 308
Булгаковы, семейство — 390
Булгарин Фаддей Венедиктович (1789—1859), писатель, критик, издатель — 196, 197
Бунаков Николай Федорович (1837—1904), педагог, писатель, публицист, мемуарист — 335
Буниковский (Бунковский) Симеон (XV в.), выходец из Польши, основатель дворянского рода Буниных — 390
Бунин Александр Лаврентьевич (ум. 1552), правнук С. Буниковского, погиб при взятии Казани — 390
Бунин Алексей Николаевич (1827—1906), помещик, отец И. А. Бунина — 390, 391
Бунин Афанасий Иванович, помещик, отец В. А. Жуковского — 390
Бунин Евгений Алексеевич (1858—1935), брат И. А. Бунина — 391
Бунин Иван Алексеевич (1870—1953), прозаик, поэт, переводчик — 71, 390—410
Бунин Козма Леонтьевич, один из предков И. А. Бунина — 390
Бунин Юлий Алексеевич (1857—1921), литературно-общественный деятель, публицист, брат И. А. Бунина — 391, 393, 394
Бунина Анна Петровна (1774—1829), поэтесса, переводчица — 390

Бунина (урожд. Чубарова) Людмила Александровна (1835?— 1910), мать И. А. Бунина — 390, 391
Бунина Мария Алексеевна (1873—1930), сестра И. А. Бунина — 391
Бунина Надежда, сестра И. А. Бунина — 392
Буренин Виктор Петрович (1841—1926), критик, поэт — 148, 331
Бурнакин Анатолий Андреевич (ум. 1932), критик, журналист, поэт — 444
Буслаев Федор Иванович (1818—1897), филолог, фольклорист, литературовед, историк искусства — 411
Бутлеров Александр Михайлович (1828—1886), химик — 143
Бэкер (Бекер) Густаво Адольфо (1836—1870), испанский поэт — 382
Бюхелер Франц (1837—1908), немецкий филолог-классик — 457
Бюхнер Людвиг (1824—1899), немецкий врач, естествоиспытатель, философ — 453

В. В. — псевдоним В. П. Воронцова
Вагнер Герман (1840—1929), немецкий географ и статистик — 65
Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор и дирижер — 20, 248, 411, 473, 480, 494
Вакхилид (V в. до н. э.), древнегреческий поэт-лирик — 469, 470
Варнеке Борис Васильевич (1874—1944), филолог, историк театра, мемуарист — 363, 364
Василенко Сергей Никифорович (1872—1956), композитор — 74
Василий Васильевич (Василий II Темный) (1415—1462), великий князь Московский (с 1425) — 390
Васильевский Василий Григорьевич (1838—1899), историк-византинист — 83, 86, 143
Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), художник — 383
Ваттенбах Вильгельм (1819—1897), немецкий историк и палеограф — 457
Ватто Антуан (1684—1721), французский художник — 476, 481
Введенский Александр Иванович (1856—1925), философ, психолог, логик — 383
Велигорская (в замужестве Андреева) Александра Михайловна (1881—1906), первая жена Л. Н. Андреева — 344, 345
Величко Василий Львович (1860—1903/1904), поэт и публицист — 37
Велькер Фридрих Готлиб (1784—1868), немецкий археолог — 479
Вельяминов Николай Александрович (1855—1920), хирург — 104
Венгеров Семен Афанасьевич (1855—1920), историк русской литературы и общественной мысли, библиограф — 7, 72, 73, 115, 122, 124, 130, 131, 168, 310, 319, 335, 373, 452, 512
Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941), критик, историк литературы, переводчица, сестра С. А. Венгерова, жена Н. М. Минского (с 1925) — 83—85, 150, 152—154, 168, 504
Веневитинов Дмитрий Владимирович (1805—1827), поэт, философ, критик — 393
Венкстерн Алексей Алексеевич (1856—1909), цензор, поэт, переводчик — 502
Вергилий (Виргилий) Марон Публий (70—19 до н. э.), римский поэт — 74, 83
Вересаев (наст. фам. Смидович) Викентий Викентьевич (1867—1945), прозаик, литературовед, поэт-переводчик — 85—105, 131
Верлен Поль (1844—1896), французский поэт — 20, 46, 47, 61, 63, 67, 69, 70, 73, 78, 84, 150, 159, 165, 166, 246—248, 382, 412, 492
Верн Жюль (1828—1905), французский писатель — 65, 382, 454
Верхарн Эмиль (1855—1916), бельгийский поэт и драматург — 69, 70, 73, 74, 78, 79, 492, 495
Веселовский Алексей Николаевич (1843—1918), историк литературы — 83, 84, 335
Ветрова, курсистка — 91
Виардо-Гарсиа Мишель Полина (1821—1910), французская певица и композитор — 370
Вильбушевич Евгений Борисович (1874—1933), композитор и пианист — 74
Вилькина (в замужестве Виленкина) Людмила Николаевна (1873—1920), поэтесса, прозаик, переводчица, племянница С. А. Венгерова, вторая жена Н. М. Минского — 154, 214
Виндельбанд Вильгельм (1848—1915), немецкий философ — 430
Виницкая (наст. фам. Будзианик) Александра Александровна (1847—1914), писательница, мемуаристка — 320, 326
Виноградов Павел Гаврилович (1854—1925), историк — 68, 456—458
Витберг Федор Александрович (1846—?), публицист — 245
Витте Сергей Юльевич (1849—1915), председатель Совета Министров (1905—1906), публицист, автор мемуаров — 120
Владимир I (ум. 1015), великий князь Киевский (с 980) — 139
Владиславлев (наст. фам. Гульбинский) Игнатий Владиславович (1880—1962), библиограф — 512
Владиславлев Михаил Иванович (1840—1890), философ, логик, психолог — 86
Вогюэ Эжен Мелькиор де (1848—1910), французский писатель и историк литературы — 21
Водовозов Василий Васильевич (1864/1865—1933), публицист, юрист, мемуарист — 174, 335
Водовозов Василий Иванович (1825—1886), педагог, детский писатель, переводчик — 368
Водовозов Николай Васильевич (1870—1896), экономист, публицист — 90, 342
Воейковы, семейство — 390
Волжский — см. А. С. Глинка-Волжский
Волкенштейн А. А., знакомый И. А. Бунина — 394
Волошин (наст. фам. Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович (1877—1932), поэт, критик, переводчик, художник — 462
Волынский Аким Львович (наст. имя и фам. Хаим Лейбович Флексер) (1861/1863—1926), критик, историк и теоретик искусства — 44, 108, 109, 143—157, 168, 246, 310—318, 337

Вольгемут Михаэль (1434—1519), немецкий живописец — 411
Вольтер (наст. имя и фам. Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778), французский писатель и философ — 247, 298
Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170—ок. 1220), немецкий поэт — 488
Воронцов Василий Павлович (псевд. В. В.) (1847—1918), экономист, социолог, публицист — 294, 296, 298, 304, 337
Воронцов Михаил Семенович (1782—1856), генерал-фельдмаршал, новороссийский и бессарабский генерал-губернатор (1823—1844), наместник на Кавказе (1844—1854) — 452
Воронцова (урожд. Браницкая) Елизавета Ксаверьевна (1792—1880), жена М. С. Воронцова, знакомая А. С. Пушкина — 174
Врубель Михаил Александрович (1856—1910), художник — 74, 153
Вундт Вильгельм (1832—1920), немецкий психолог, физиолог, философ — 126, 411, 430
Вьеле-Гриффен Франсис (1864—1937), французский поэт — 69, 70, 492, 495
Вяземский Петр Андреевич (1792—1878), поэт, критик, мемуарист — 78

Габорио Эмиль (1832—1873), французский писатель — 65
Габрилович (псевд. Галич) Леонид Евгеньевич (1878—1953), критик, публицист — 462
Гайдебуров Павел Александрович (1841—1894), издатель, публицист, писатель — 87, 393
Гамсун (наст. фам. Педерсен) Кнут (1859—1952), норвежский писатель — 20, 101, 136, 373, 446, 494
Гапон Георгий Аполлонович (1870—1906), священник, организатор шествия рабочих к Зимнему дворцу 9 января 1905 г. — 158
Гарелина (в замужестве Бальмонт) Лариса Михайловна, первая жена К. Д. Бальмонта — 39
Гарин-Михайловский (наст. имя и фам. Николай Георгиевич Михайловский) (1852—1906), писатель, публицист, инженер-путеец — 157
Гарт Фрэнсис Брет (Брет Гарт) (1836—1902), американский писатель — 381
Гартман Эдуард фон (1842—1906), немецкий философ — 126, 132, 340, 343
Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), писатель, критик — 34, 44, 87, 142, 174, 320, 393
Гаспари Адольф (1849—1921), немецкий историк итальянской литературы — 45
Гатцук Алексей Алексеевич (1832—1891), историк, археолог, издатель — 458
Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий писатель — 21, 150, 373
Ге Николай Николаевич (1831—1894), живописец — 151, 155
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ — 49, 208, 219, 243, 297, 298, 318, 473
Гейберг (Хейберг) Гуннар (1857—1929), норвежский писатель — 373
Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт и публицист — 68, 86, 204, 244, 245, 366, 371, 389
Геккель Эрнст (1834—1919), немецкий биолог — 210
Гексли Томас Генри (1825—1895), английский биолог — 381
Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894), немецкий естествоиспытатель — 411
Гераклит (ок. 520 — ок. 460 до н. э.), древнегреческий философ — 464—466, 471, 472, 480, 482
Гербель Николай Васильевич (1827—1883), поэт-переводчик, издатель, библиограф — 381, 392
Герцен Александр Иванович (1812—1870), писатель, мыслитель, общественный деятель — 11, 12, 17, 195, 278, 312
Гершензон Михаил Осипович (1869—1925), историк русской литературы и общественной мысли, философ, публицист, переводчик — 11, 12
Гершуни Григорий Андреевич (Герш Ицкович) (1870—1908), один из лидеров партии эсеров — 436
Герье Владимир Иванович (1837—1919), историк — 68, 456, 457
Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.), древнегреческий поэт — 458, 475
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель — 56, 83, 87, 142, 163, 204, 245, 259, 278, 347, 377, 379, 381, 411, 430, 443, 452, 458, 466, 471, 483, 486
Гёффдинг (Хёфдинг) Харальд (1843—1931), датский философ и психолог — 430
Гиацинтовы, братья: Владимир Егорович (1858—1932), искусствовед, драматург, Николай Егорович, знакомые В. С. Соловьева — 502
Гизебрехт Фридрих Вильгельм (1814—1889), немецкий историк — 457
Гизо Франсуа (1787—1874), французский историк — 143
Гиль (наст. фам. Гильбер) Рене (1862—1825), французский писатель — 42
Гинцбург Гораций Осипович (1833—1909), барон, банкир, предприниматель — 214
Гиппиус (наст. фам. Гингст) Адольф фон (XVI в.), предок З. Н. Гиппиус — 105
Гиппиус Василий Иванович (1853—1918), чиновник Министерства внутренних дел, отец В. В. Гиппиуса — 162
Гиппиус Владимир Васильевич (1876—1941), поэт, прозаик, критик, педагог — 70, 153, 162, 163, 246, 492, 494
Гиппиус (в замужестве Мережковская) Зинаида Николаевна (1869—1945), поэтесса, прозаик, критик — 9, 16, 18, 71, 72, 105—114, 120, 145, 148, 152, 154, 157, 158, 162, 163, 175, 176, 215, 246, 248, 311, 314, 384, 440, 462, 492, 496, 504
Гиппиус Карл Роман фон, дед З. Н. Гиппиус — 105
Гиппиус Николай Романович (ум. 1881), отец З. Н. Гиппиус — 105, 106
Гиппиус Татьяна Николаевна (1877—1957), художница, сестра З. Н. Гиппиус — 504

Гиршфельд Отто (1843—?), немецкий историк и археолог — 457—460
Глинка-Волжский (наст. фам. Глинка, псевд. Волжский) Александр Сергеевич (1878—1940), критик, историк литературы — 444
Глинский Борис Борисович (1860—1917), историк-публицист, журналист — 145, 146
Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874/1875—1956), композитор — 74
Гнедич Петр Петрович (1855—1925), писатель, критик, театральный деятель, историк искусства, переводчик — 320
Говоруха-Отрок Юрий Николаевич (1850—1896), критик, публицист, прозаик — 332, 333
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), писатель — 14, 73, 82, 86, 106, 117, 149, 150, 210, 211, 266, 278, 311, 370, 381, 393, 434, 439, 440, 443, 500, 501, 502, 509
Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828), испанский художник — 21
Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913), поэт — 37, 38, 337, 397
Голицын (псевд. Муравлин) Дмитрий Петрович (1860—1928), писатель — 320, 323, 324
Головин Павел Александрович, поэт — 456
Головин Федор Александрович (1867/1868—1937), земский деятель, один из основателей партии кадетов — 456
Гольдсмит (Голдсмит) Оливер (1728—1774), английский писатель — 381
Гольстейн А. де, французский публицист — 376
Гольцев Виктор Александрович (1850—1906), публицист, критик, общественный деятель, ученый — 38, 337, 338
Гомер, легендарный древнегреческий эпический поэт — 92, 189, 392, 470, 471
Гонкур, братья: Эдмон (1822—1896), Жюль (1830—1870), французские писатели — 154
Гончаров Иван Александрович (1812—1891), писатель — 174, 203, 214, 396, 450
Гоппе Герман Дмитриевич (1836—1885), издатель — 87
Гораций (Квинт Гораций Флакк) (65—8 до н. э.), римский поэт — 54, 61, 267
Горемыкин Иван Логгинович (1839—1917), министр внутренних дел (1895—1899) — 156
Горнфельд Аркадий Георгиевич (1867—1941), литературовед, критик, переводчик — 247, 443
Городецкий Сергей Митрофанович (1884—1967), поэт, прозаик, переводчик — 9, 17, 54, 83, 462, 467, 504
Горький Максим (наст. имя и фам. Алексей Максимович Пешков) (1868—1936), писатель, критик, публицист, общественный деятель — 8, 10, 16—18, 20, 21, 51, 52, 57, 71, 90, 101—103, 114—141, 156, 157, 216, 316, 339, 341, 344, 345, 395
Готье Теофиль (1811—1872), французский писатель и критик — 70, 247
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель, композитор, художник — 49, 80, 382
Грановский Тимофей Николаевич (1813—1855), историк, публицист, общественный деятель — 163, 501
Гревс Иван Михайлович (1860—1941), историк — 458
Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956), композитор — 74
Грибоедов Александр Сергеевич (1790/1795—1829), драматург, поэт, дипломат — 266
Гроты, семейство — 390
Григ Эдвард (1843—1907), норвежский композитор, пианист, дирижер — 412
Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864), критик, поэт, переводчик, мемуарист — 36, 333, 381
Гримм, братья: Якоб (1785—1863), Вильгельм (1786—1859), немецкие филологи, фольклористы — 278
Грингмут Владимир Андреевич (1851—1907), публицист, критик, общественно-политический деятель — 332
Гриффоне, итальянский историк искусства — 317
Грифцов Борис Александрович (1885—1950), критик, искусствовед, литературовед, переводчик — 183, 185, 189
Грюневальд (собств. Матис Нитхардт) (1470/1475—1528), немецкий живописец — 411
Гумилев Николай Степанович (1886—1921), поэт, переводчик, критик — 76
Гурвич Исаак Адольфович (1860—1924), публицист, экономист — 304
Гуревич Григорий Яковлевич, брат Л. Я. Гуревич — 149
Гуревич Любовь Яковлевна (1866—1940), критик, прозаик, переводчица — 141—159, 246, 311, 314, 316, 337
Гуревич Яков Григорьевич (1843—1906), педагог, отец Л. Я. Гуревич — 141, 363
Гуссерль Эдмунд (1859—1938), немецкий философ — 430
Гучков Александр Иванович (1862—1936), капиталист, лидер октябристов — 458
Гюбнер Эмиль (1834—1901), немецкий филолог — 457
Гюго Виктор Мари (1802—1885), французский писатель — 21, 61, 159, 164, 278, 381, 382
Гюисманс Жорис Карл (наст. имя Жорж Шарль Мари) (1848—1907), французский писатель — 19, 70, 160, 418
Гюйо Жан Мари (1854—1888), французский философ — 13, 45, 52, 121

Давид, царь Израильско-Иудейского государства (ок. 1004 — ок. 965 до н. э.), псалмопевец — 140, 141
Давыдов Карл Юльевич (1838—1889), виолончелист, дирижер, композитор — 310
Давыдова (урожд. Горожанская) Александра Аркадьевна (1848/1849—1902), издательница, жена К. Ю. Давыдова — 143, 144, 174, 277, 279, 310, 311
Даль Владимир Иванович (1801—1872), писатель, лексикограф, этнограф — 141, 475
Даниельсон Николай Францевич (1844—1918), экономист, публицист — 296, 298
Данилевский Григорий Петрович (1829—1890), писатель, публицист, редактор — 337

Д'Аннунцио Габриеле (1863—1938), итальянский писатель и политический деятель — 73, 85, 150, 373, 492
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт — 74, 75, 83, 84, 373, 405, 443, 460, 466, 510
Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель — 64, 65, 174, 210, 381, 412, 453
Даров В., псевдоним В. Я. Брюсова — 69
Дейссен (Дёйссен) Пауль (1845—1919), немецкий филолог и философ — 411
Декарт Рене (1596—1650), французский философ, математик, физик, физиолог — 482
Делаж Ив (1854—1920), французский зоолог — 412
Дельвиг Антон Антонович (1798—1831), поэт, критик, журналист — 58
Денисевич (в первом браке Карницкая, во втором Андреева) Анна Ильинична (1883—1948), вторая жена Л. Н. Андреева — 344
Державин Гаврила Романович (1743—1816), поэт — 64, 413, 439
Дерман Абрам Борисович (1880—1952), прозаик, критик, историк литературы и театра — 282
Джаншиев Григорий Аветович (1851—1900), публицист, историк, общественный деятель — 335, 411
Джорджадзе Арчил Константинович, сотрудник журнала "Северный вестник" — 151
Диккенс Чарлз (1812—1870), английский писатель — 278, 340, 341, 381, 454
Дмитриева Валентина Иововна (1859—1947), писательница — 320, 328
Дмитриевский А. М., товарищ В. И. Иванова, брат его первой жены Дарьи Михайловны Дмитриевской — 456
Добролюбов Александр Михайлович (1876—1945?), поэт и религиозный проповедник — 69, 70, 153, 159—172, 246, 394, 496
Добролюбов Михаил Александрович (ум. 1892), действительный статский советник, отец А. М. Добролюбова — 159
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861), литературный критик и публицист — 17, 65, 86, 142, 150, 196, 197, 300, 311—313
Добронравов Николай Павлович, протоиерей, историк церкви — 411
Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), художник — 462
Доде Альфонс (1840—1897), французский писатель — 382
Долинин (наст. фам. Искоз) Аркадий Семенович (1880—1968), литературовед, критик — 176
Дороватовский Сергей Павлович (1854—1921), издатель — 124, 277, 278
Достоевский Михаил Михайлович (1820—1864), писатель, переводчик, издатель, брат Ф. М. Достоевского — 381
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), писатель и мыслитель — 14, 21, 24, 26, 27, 33, 52, 63, 66, 78, 83, 89, 92, 99, 100, 106, 109, 150, 153, 161, 163, 165, 166, 174—176, 184, 193, 195, 197—199, 202—208, 210, 249, 276, 314, 318, 324, 326, 334, 348, 369, 371, 381, 396, 411, 412, 425, 434, 438, 439, 449, 456, 482, 486
Драйтон Майкл (1563—1631), английский поэт — 56
Драшусов Александр Николаевич (1816—1890), астроном — 106
Дузе Элеонора (1858—1924), итальянская актриса — 146
Дурнов Модест Александрович (1868—1928), художник, архитектор, поэт — 70, 492
Дурново Петр Николаевич (1845—1915), министр внутренних дел (1905—1906) — 120
Дьяков (псевд. Незлобин) Александр Александрович (1845—1895), писатель, фельетонист — 331
Дюма Александр (1802—1870), французский писатель (Дюма-отец) — 117, 123
Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий художник — 411
Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), театральный и художественный деятель — 156

Евреинов Николай Николаевич (1879—1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра — 247
Евреинова Анна Михайловна (1844—1919), издательница, общественная деятельница — 144, 145, 174, 310, 337
Еврипид (ок. 480—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург — 364, 367, 368, 371, 464, 483
Екатерина II (1729—1796), российская императрица (с 1762) — 22
Елизавета I Тюдор (1533—1603), английская королева (с 1558) — 55

Жбанков Дмитрий Николаевич (1853—1932), врач и публицист — 104
Жекевич К., литовский ксендз — 372
Жемчужников Алексей Михайлович (1821—1908), поэт и публицист — 394
Жирмунский Виктор Максимович (1891—1971), литературовед, критик, лингвист — 20
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт, переводчик, критик — 382, 390, 393, 432

Загоскин Николай Павлович (1851—1912), историк, публицист, редактор — 282
Заев, купец из Балахны — 115
Зайцев Борис Константинович (1881—1972), писатель, переводчик — 9, 443—451
Зайцев Константин Николаевич, отец Б. К. Зайцева — 443
Зайцева Татьяна Васильевна, мать Б. К. Зайцева — 443
Заломов Петр Андреевич (1877—1955), организатор первомайской демонстрации в Сормово в 1902 г. — 123, 133
Замысловский Егор Егорович (1841—1895), историк — 86
Заронин Г., псевдоним А. В. Гиппиуса — 69
Засулич Вера Ивановна (1849—1919), публицист, критик — 298

Зейдлитц Вольдемар фон, немецкий искусствовед — 317
Зелинский Фаддей Францевич (1859—1944), филолог, поэт-переводчик, специалист в области античной культуры — 364, 368, 383, 462, 463
Зиновьева-Аннибал (наст. фам. Зиновьева, в первом браке Шварсалон, во втором Иванова) Лидия Дмитриевна (1865, по др. сведениям 1866—1907), прозаик, драматург, хозяйка литературного салона, вторая жена В. И. Иванова — 158, 459—462, 504
Златовратский Николай Николаевич (1845—1911), писатель, публицист, мемуарист — 134, 295, 336
Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель — 382
Зом Рудольф (1841—1917), немецкий историк и юрист — 457
Зубков Владимир Григорьевич (1849—1903), филолог-классик — 457

Ибсен Генрик (1828—1906), норвежский драматург и театральный деятель — 20, 28, 40, 85, 119, 146, 163, 167, 347, 373, 411, 412, 417, 418, 425, 430, 433, 482
Иван IV Грозный (1530—1584), первый русский царь (с 1547) — 391
Иванов Александр Андреевич (1806—1858), живописец — 125
Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт, мыслитель, филолог, переводчик — 9, 16, 54, 72, 73, 158, 374, 412, 421, 426, 433, 440, 452—491, 504
Иванов Иван Иванович (1862—1929), критик и историк — 335
Иванов-Борецкий Михаил Владимирович (1874—1936), музыковед и композитор — 74
Иванов-Разумник (наст. имя и фам. Разумник Васильевич Иванов) (1878—1946), критик, публицист, историк русской литературы и общественной мысли, мемуарист — 413
Иванюков Иван Иванович (1844—1912), историк, экономист, публицист — 372
Иегер (Йегер) Генрик (1854—1910), норвежский писатель — 40
Измайлов Александр Алексеевич (1873—1921), критик, поэт, прозаик — 341
Ильин Владимир — псевдоним В. И. Ленина
Ильин И. И. комендант Кремлевского дворца, дед Л. Я. Гуревич — 141
Ильин Н. И., дядя Л. Я. Гуревич — 145
Иоанн Кронштадтский (Иоанн Ильич Сергиев) (1829—1908/1909), проповедник и религиозный писатель — 160, 171, 315, 330
Иоллос Григорий Борисович (1859—1907), публицист, редактор, политический деятель — 335

К. Р. — псевдоним Константина Константиновича (Романова)
Каблиц (псевд. Юзов) Иосиф Иванович (1848—1893), публицист — 86, 329
Кавелин Константин Дмитриевич (1818—1885), историк, правовед, философ, публицист, общественный деятель — 11, 29
Калабин, поэт, знакомый В. И. Иванова — 456
Калмыкова (урожд. Чернова) Александра Михайловна (1849/1850—1926), публицистка, библиограф, издательница, деятельница народного просвещения — 88
Кальвин Жан (1509—1564), религиозный реформатор в Швейцарии — 83
Кальдерон де ла Барка Педро (1600—1681), испанский драматург — 40, 45
Калюжный Александр Мефодиевич (1853—1939), народоволец, ссыльнопоселенец, знакомый М. Горького — 117, 123, 124
Кан Гюстав (1859—1936), французский поэт — 42
Кант Иммануил (1724—1804), немецкий философ — 49, 67, 68, 144, 209, 243, 308, 311, 318, 356, 411, 413, 429—431, 436, 437, 482, 484, 486, 487, 498
Кантемир Антиох Дмитриевич (1708—1744), поэт и дипломат — 454
Карамзин Николай Михайлович (1766—1826), писатель и историк — 7
Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925), музыкальный критик — 462
Кардуччи Джозуэ (1835—1907), итальянский поэт и общественный деятель — 61
Кареев Николай Иванович (1850—1931), историк и социолог — 342
Карелин Григорий Силыч (1801—1872), путешественник и натуралист — 381
Каринский Михаил Иванович (1840—1917), логик и философ — 143
Каронин С. (наст. имя и фам. Николай Елпидифорович Петропавловский) (1853—1892), писатель — 126, 129, 130, 132, 140, 279
Карташев Антон Владимирович (1875—1960), историк церкви и политический деятель — 462
Каспрович Ян (1860—1926), польский поэт и драматург — 43
Катков Михаил Никифорович (1818—1887), публицист, издатель, критик — 24, 332, 501
Каширин Василий Васильевич (1807—1888), дед М. Горького — 115, 116, 122, 123
Каширина Акулина Ивановна (1813—1887), бабушка М. Горького — 115, 122
Келлер Готфрид (1819—1890), швейцарский писатель — 479
Кеплер Иоганн (1571—1630), немецкий астроном — 65
Кёрнер Теодор (1791—1813), немецкий поэт — 86
Кесслер, латинист — 173
Кибальчич Николай Иванович (1853—1881), народник-революционер — 281
Кигн (псевд. Дедлов) Владимир Людвигович (1856—1908), писатель, публицист, критик — 320, 322, 323
Киреевский Иван Васильевич (1806—1856), философ и критик — 11, 12, 390
Киреевский Петр Васильевич (1808—1856), фольклорист, археограф, брат И. В. Киреевского — 390
Кирпичников Александр Иванович (1845—1903), историк — 459
Кирхгоф Иоганн Вильгельм Адольф (1826—?), немецкий филолог — 457

Китс Джон (1795—1821), английский поэт — 84
Клейст Генрих фон (1777—1811), немецкий писатель — 247
Ключевский Василий Осипович (1841—1911), историк, публицист — 68, 456
Ковалевский Максим Максимович (1851—1916), историк, социолог, юрист — 460
Коган Петр Семенович (1872—1932), историк литературы, критик, переводчик — 70
Коген Герман (1842—1918), немецкий философ — 430, 431
Козловский Лев Станиславович (1877—?), публицист — 345
Колтоновская (урожд. Сасько) Елена Александровна (1870—1952), литературный критик — 444
Комиссаржевская Вера Федоровна (1864—1910), актриса, театральная деятельница — 73, 247, 315, 384, 462
Кондратьев Александр Алексеевич (1876—1967), поэт, прозаик, критик, переводчик, мемуарист — 246
Кондурушкин Степан Семенович (1874/1875—1919), писатель и публицист — 504
Коневской Иван (наст. имя и фам. Иван Иванович Ореус) (1877—1901), поэт и критик — 70, 170, 394, 491—500
Кони Анатолий Федорович (1844—1927), юрист, публицист, мемуарист — 336, 396
Конради Павел Павлович (ум. 1916), поэт, критик — 494
Константин Константинович (Романов) (псевд. К. Р.) (1858—1915), великий князь, поэт, драматург, переводчик — 37, 319, 397, 398
Констанций II (317—361), римский император (с 337) — 184
Конт Огюст (1798—1857), французский философ и социолог — 174, 220
Коперник Николай (1473—1543), польский астроном — 65
Коринфский Аполлон Аполлонович (1868—1937), поэт, прозаик, переводчик, критик — 37
Короленко Владимир Галактионович (1853—1921), писатель, публицист, общественный деятель — 90, 114, 115, 117, 119, 123, 124, 142, 174, 310, 319, 333, 337, 410
Корш Федор Евгеньевич (1843—1915), филолог, переводчик, публицист, педагог — 68
Коссович С., цензор — 156
Костомаров Николай Иванович (1817—1885), историк, писатель, критик — 131
Котляревский Нестор Александрович (1863—1925), литературовед, критик, публицист — 462
Краевский Андрей Александрович (1810—1889), издатель, журналист — 330
Красинский (Красиньский) Зыгмунт (1812—1859), польский писатель — 40
Краснова (урожд. Бекетова) Екатерина Андреевна (1855—1892), поэтесса, прозаик, переводчица, тетка А. А. Блока — 382
Крашенников Михаил Никитич (1865—?), филолог-классик — 459
Крейман Франц Иванович (1828—1902), педагог, директор частной гимназии в Москве — 65—67
Крёйцер Георг Фридрих (1771—1858), немецкий философ и филолог — 479
Крестовская Мария Всеволодовна (1862—1910), писательница — 320, 326
Крестовский В. (наст. имя и фам. Надежда Дмитриевна Хвощинская) (1824—1889), писательница — 66
Кривенко Сергей Николаевич (1847—1906), публицист и мемуарист — 147, 310, 335, 337, 394
Криницкий Марк (наст. имя и фам. Михаил Владимирович Самыгин) (1874—1952), писатель и публицист — 70
Кришнамурти Джидду (1895, по др. сведениям 1897—1986), индийский мыслитель и поэт — 441
Кругликова Елизавета Сергеевна (1865—1941), художница — 504
Крумбахер Карл (1856—1909), немецкий филолог и историк-византинист — 459
Крылов Иван Андреевич (1769—1844), баснописец, драматург, журналист — 64
Кублицкий-Пиоттух Франц Феликсович (1860—1920), гвардейский офицер, затем генерал-лейтенант, отчим А. А. Блока — 383
Кудрявцев Петр Николаевич (1816—1858), историк, писатель, критик — 501
Кузмин Михаил Алексеевич (1872—1936), писатель, критик, переводчик, композитор — 462
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), писатель — 188
Кульженко Наталия, литературная деятельница, публицистка — 317
Куманин Федор Александрович (1855—1896), критик, драматург, переводчик, издатель, в 1875—1879 гг. — чиновник Министерства финансов — 458
Купер Джеймс Фенимор (1789—1851), американский писатель — 65, 142, 172
Купер Эмиль Альбертович (1879—1960), композитор и дирижер — 74
Куприн Александр Иванович (1870—1938), писатель — 101, 395, 504
Курсинский Александр Антонович (1873—1919), поэт, переводчик, критик — 70
Курциус Эрнст (1814—1896), немецкий историк античности, археолог — 457
Кусков Платон Александрович (1834—1909), поэт, критик, переводчик — 37, 319
Кюмон Ф., бельгийский историк — 458
Кюн (Кун)-Амендола, итальянский литературовед, переводчик — 375

Лавров Вукол Михайлович (1852—1912), журналист, переводчик, издатель — 87, 279
Лавров Петр Лаврович (1823—1900), публицист, философ, социолог — 278, 281, 312
Ламартин Альфонс (1790—1869), французский писатель — 164
Ланин Александр Иванович (1845—1907), адвокат, общественный деятель — 117, 123

Ланин Николай Петрович (1832—1895), публицист, издатель-редактор — 335
Лао-цзы (собств. Ли Эр) (VI—V в. до н. э.), древнекитайский философ — 203
Лассаль Фердинанд (1825—1864), немецкий публицист, философ, критик, политический деятель — 455
Лафорг Жюль (1860—1887), французский поэт — 70, 494
Лебедев Петр Семенович (1816—1875), военный журналист, историк, мемуарист — 40
Лебедева Лидия Петровна (1869—1938), поэтесса и переводчица — 40
Ледбитер Чарлз Уэбстер (1847—1934), английский теософ — 441
Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ, математик, физик, языковед — 68, 356, 411
Леконт де Лиль (наст. фам. Леконт) Шарль Мари (1818—1894), французский поэт — 61, 368, 404—406
Лемониус Вильгельм Христианович (1817—1903), педагог, директор гимназии в Петербурге — 173
Ленау Николаус (наст. имя и фам. Франц Нимбш фон Штреленау) (1802—1850), австрийский поэт — 44, 106
Ленин (наст. фам. Ульянов) Владимир Ильич (1870—1924), общественно-политический и государственный деятель, мыслитель-марксист — 136, 302—305
Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер — 107, 155, 156, 188—194, 202, 208, 314, 317, 318
Леонтьев (псевд. Щеглов) Иван Леонтьевич (1856—1911), писатель — 320—322
Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891), мыслитель, писатель, публицист, критик — 334
Леонтьев Павел Михайлович (1822—1874), филолог и журналист — 501
Леопарди Джакомо (1798—1837), итальянский поэт — 370, 466
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт, прозаик, драматург — 14, 33, 34, 64, 66, 67, 86, 163, 166—168, 204, 336, 370, 393, 399, 450, 456, 494
Лернер Николай Осипович (1877—1934), историк литературы — 497
Лесаж Ален Рене (1668—1747), французский писатель — 381
Лесгафт Петр Францевич (1837—1909), педагог, анатом, врач — 144, 342
Лесков Николай Семенович (1831—1895), писатель — 66, 147, 149, 151, 155, 315, 316, 337
Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781), немецкий драматург, теоретик искусства, критик — 142
Лесьмян Болеслав (1879—1937), польский поэт — 42
Леткова (в замужестве Султанова) Екатерина Павловна (1856—1937), писательница, переводчица, мемуаристка — 153, 320, 327, 328
Ливий Тит (59 до н. э. — 17 н. э.), римский историк — 68
Ливингстон Дэвид (1813—1873), английский исследователь Африки — 65
Ликофрон (кон. III — нач. II в. до н. э.), древнегреческий грамматик и трагик — 368
Линдеман Агнесса Эдуардовна, график — 504
Липпс Теодор (1851—1914), немецкий философ, психолог, эстетик — 430
Лист Фридрих (1789—1846), немецкий экономист — 306
Лихтенштадт О. М., юрист и публицист — 142, 155
Лозино-Лозинский М. А., один из издателей (пайщиков) журнала "Северный вестник" — 146
Ломброзо Чезаре (1835—1909), итальянский психиатр и криминалист — 418
Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765), естествоиспытатель, поэт, художник, историк, общественный деятель — 129, 454, 475
Лонгфелло Генри Уодсуорт (1807—1882), американский поэт — 398, 399, 402
Лондон Джек (наст. имя и фам. Джон Гриффит) (1876—1916), американский писатель — 101
Лопатин (псевд. Михайлов) Владимир Михайлович (1861—1935), артист, брат Л. М. Лопатина — 502
Лопатин Лев Михайлович (1855—1920), философ и психолог — 68, 502
Лопатина (псевд. Ельцова) Екатерина Михайловна (1865—1935), писательница, сестра Л. М. Лопатина — 502
Лопе де Вега (наст. имя и фам. Лопе Феликс де Вега Карпьо) (1562—1635), испанский драматург — 323
Лорис-Меликов Михаил Тариелович (1825—1888), министр внутренних дел (1880—1881) — 330
Лохвицкая Мирра (Мария) Александровна (1869—1905), поэтесса — 114, 156, 157, 504
Лукин Александр Петрович (1842/1843—1905), писатель, фельетонист — 335
Лукреций (Тит Лукреций Кар) (I в. до н. э.), римский поэт и философ — 482
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), критик, публицист, искусствовед, драматург, политический деятель — 128, 136, 462
Лурье Семен Владимирович (1867—1927), критик и публицист — 204, 210
Львов-Рогачевский (наст. фам. Рогачевский) Василий Львович (1873/1874—1930), критик и публицист — 88, 121, 344
Льдов Константин (наст. имя и фам. Витольд — Константин Николаевич Розенблюм) (1862—1937), поэт, прозаик, переводчик — 37, 144, 145, 153, 154
Льюис Джордж (1817—1878), английский философ, публицист, критик — 142
Лютер Мартин (1483—1546), немецкий религиозный реформатор — 82, 310
Лютер Ф. А., товарищ детства И. Коневского — 494

Магницкий Михаил Леонтьевич (1778—1844), поэт, публицист, деятель народного просвещения — 22
Майер Аге, датский переводчик — 317
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт — 32, 37, 38, 174, 319, 381, 383, 464
Майнлендер (наст. фам. Бас) Филипп (1841—1876), немецкий философ — 219, 220
Макиавелли Никколо (1469—1527), итальянский политический мыслитель и писатель — 190
Маковский Сергей Константинович (1877—1962), художник, критик, поэт, издатель, мемуарист — 460
Маколей Томас Бабингтон (1800—1859), английский историк, публицист, политический деятель — 393
Малларме Стефан (1842—1898), французский поэт — 61, 67, 69, 70, 150, 159, 166, 248, 473, 492
Мамин-Сибиряк (наст. фам. Мамин) Дмитрий Наркисович (1852—1912), писатель — 316, 319
Манасеина Наталия Ивановна (1869—1930), детская писательница и издательница — 504
Манес (Мани) (216—277), религиозный проповедник, родом из Персии, основатель манихейства — 473
Манухин Иван Иванович (1882—?), врач — 120
Марджанов (Марджанишвили) Константин (Котэ) Александрович (1872—1933), режиссер — 373
Маркевич Болеслав Михайлович (1822—1884), писатель, публицист, критик — 14
Маркс Адольф Федорович (1838—1904), издатель — 314, 395
Маркс Карл (1818—1883), немецкий мыслитель, экономист, основатель коммунистического учения, названного его именем — 49, 64, 244, 291, 292, 296, 300—302, 306, 307, 337
Марлинский (Бестужев-Марлинский, наст. фам. Бестужев) Александр Александрович (1797—1837), прозаик, критик, поэт — 18, 188
Марло Кристофер (1564—1593), английский драматург — 45, 55, 56
Марриет Фредерик (1792—1848), английский писатель — 65
Мартен — см. Сен-Мартен
Мартенс Федор Федорович (Фридрих Фромгольд) (1845—1909), дипломат, юрист, президент европейского института международного права — 118
Мартов Эрл (наст. имя и фам. Андрей Эдмондович Бугон) (1870/1871—до 1911), поэт — 69
Масейс (Массейс) Квинтен (1465/1466—1530), нидерландский живописец — 315
Маслов (псевд. Бежецкий) Алексей Николаевич (1852—1922), прозаик и драматург — 320, 323
Маслов Петр Павлович (1867—1946), экономист, публицист — 88, 304
Матвей Ржевский (Матвей Александрович Константиновский) (1791—1857), протоиерей из Ржева, духовник Н. В. Гоголя — 210, 211
Мах Эрнст (1838—1916), австрийский физик и философ — 241
Медведев Михаил Петрович, популяризатор научных знаний, автор "Курса минералогии" (1863) — 65
Мезиер (Мезьер) Августа Владимировна (1862, по др. сведениям 1869—1935), переводчица и библиограф — 512
Мейер Пауль (1840—?), филолог — 458
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер — 247, 462
Мельник И., немецко-русский журналист, переводчик произведений русских писателей на немецкий язык — 317
Мемлинг Ханс (ок. 1440—1494), нидерландский живописец — 315
Менделеев Дмитрий Иванович (1834—1907), химик, педагог, общественный деятель — 80, 143, 381
Менделеева (в замужестве Блок) Любовь Дмитриевна (1881—1939), жена А. А. Блока — 381
Меньшиков Михаил Осипович (1859—1918), публицист — 331, 332
Мередит Джордж (1828—1909), английский писатель — 85
Мережки Федор, войсковой старшина, прадед Д. С. Мережковского — 172
Мережковская (урожд. Чеснокова) Варвара Васильевна (ум. 1889), мать Д. С. Мережковского — 172
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865, по др. сведениям 1866—1941), писатель, критик, публицист, философ, переводчик — 9, 16, 25, 37, 44, 71, 72, 86, 106—110, 112, 120, 129, 143—145, 147, 148, 150, 152, 154, 155, 157—159, 161, 163, 165, 166, 168, 172—213, 215, 246—248, 310, 311, 314, 337, 358, 362, 368, 384, 412, 416, 423—425, 440, 460, 462, 492, 504
Мережковский Иван Федорович, дед Д. С. Мережковского — 172
Мережковский Константин Сергеевич (1855—1921), биолог, брат Д. С. Мережковского — 173
Мережковский Сергей Иванович (1821—1908), столоначальник дворцового ведомства, отец Д. С. Мережковского — 172
Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский драматург и поэт — 17, 20, 21, 73, 78, 85, 108, 150, 154, 159, 162, 163, 167, 169, 362, 411, 417, 418, 445, 446, 492
Метнеры, семейство — 412
Меттерних (Меттерних-Виннебург) Клеменс (1773—1859), австрийский государственный деятель — 24
Мещерский Владимир Петрович (1839—1914), публицист, издатель — 334
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт — 189, 202, 208, 375, 454
Микешин Михаил Осипович (1835—1896), скульптор — 168
Микулич В. (наст. имя и фам. Лидия Ивановна Веселитская) (1857—1936), писательница — 151, 320, 325, 326
Миллер Орест Федорович (1833—1889), литературовед, фольклорист, публицист — 310
Милль Джон Стюарт (1806—1873), английский философ, экономист, общественный деятель — 86, 174, 281, 412, 430

Милюков Павел Николаевич (1859—1943), историк, публицист, политический деятель, один из основателей партии кадетов — 216
Минский (наст. фам. Виленкин) Николай Максимович (1855—1937), писатель, философ, критик, переводчик — 9, 16, 71, 87, 108, 143—145, 147, 148, 152—155, 157, 159, 163, 166, 168, 175, 214—244, 246—248, 311, 320, 492, 494
Миролюбов Виктор Сергеевич (1860—1939), публицист, издатель — 71, 373
Миропольский А. Л. (наст. имя и фам. Александр Александрович Ланг) (1872—1917), поэт — 68, 69
Миртов — псевдоним П. Л. Лаврова
Митрофанов Павел Павлович (1873—1917), историк — 362
Митчел Ормсби Макнайт (1810—1862), американский астроном — 65
Михайловский Николай Константинович (1842—1904), социолог, публицист, критик — 14, 21, 30, 37, 49, 87, 95, 124, 127, 144, 145, 148, 163, 174, 175, 215, 277, 278, 281, 299, 310—312, 316, 324, 327, 329, 332, 333, 337, 338, 342, 394, 503
Мицкевич Адам (1798—1855), польский поэт, деятель национально-освободительного движения — 59, 394
Модестов Василий Иванович (1839—1907), историк и филолог-классик — 459
Молешотт Якоб (1822—1893), немецкий физиолог и философ — 64, 340, 453
Молоствов Николай Германович (1871—1910), публицист, издатель — 147, 312, 316
Молчанов, публицист, революционер, эмигрировал за границу — 331
Мольер (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622—1673), французский комедиограф, актер, театральный деятель — 72, 174
Моммзен Теодор (1817—1903), немецкий историк — 457—460
Монтепен Ксавье де (1823—1902), французский писатель — 65
Монтескье Шарль Луи (1689—1755), французский правовед и философ — 382
Мопассан Ги де (1850—1893), французский писатель — 100, 247, 289, 381, 443
Мордовцев Даниил Лукич (1830—1905), писатель и историк — 278
Мореас Жан (наст. имя и фам. Яннис Пападиамандопулос или Пападиамантопулос) (1856—1910), французский поэт — 84
Морис, французский публицист — 444
Моро (Сфорца Лодовико, прозв. Моро) (1451—1508), правитель Милана — 189, 191
Морозов Михаил Владимирович (1868—1938), критик, публицист — 443
Морозов Савва Тимофеевич (1862—1905), текстильный фабрикант, меценат — 123
Моррис Уильям (1834—1896), английский художник, писатель, теоретик искусства — 84
Мур Томас (1779—1852), английский поэт — 381
Муравьев Михаил Николаевич (1796—1866), генерал-губернатор Северо-Западного края, руководил подавлением польского восстания 1863—1864 гг. — 22
Муромцева (в замужестве Бунина) Вера Николаевна (1881—1961), писательница, мемуаристка, вторая жена И. А. Бунина — 395
Мухин Аркадий Андреевич, преподаватель Царскосельской гимназии, сослуживец И. Ф. Анненского — 363
Мюнцер, швейцарский историк — 458
Мюрже Анри (1822—1861), французский писатель — 321
Мюссе Альфред де (1810—1857), французский писатель — 32, 33, 35, 382
Мятлев Иван Петрович (1796—1844), поэт — 78

Надсон Семен Яковлевич (1862—1887), поэт — 25, 44, 67, 80, 82, 106, 163, 164, 174, 319, 337, 393
Назаров Е. И., поэт-самоучка — 393
Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский император (1804—1814, март — июнь 1815) — 79, 204, 205, 310
Наторп Пауль (1854—1924), немецкий философ — 430
Неведомский (наст. фам. Миклашевский) (1866—1943), критик, публицист — 88
Некрасов Константин Федорович (1873—1940), издатель, племянник Н. А. Некрасова — 342, 343, 443
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1877/1878), поэт, редактор-издатель — 14, 17, 29, 34, 38, 47, 54, 65, 67, 78, 94, 116, 166, 214, 224, 278, 279, 336, 397
Нерваль Жерар де (наст. имя и фам. Жерар Лабрюни) (1808—1855), французский поэт — 49
Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), живописец — 459, 504
Николадзе Нико Яковлевич (1843—1928), грузинский общественный деятель, публицист, критик — 336
Николай I (1796—1855), российский император (с 1825) — 22, 40, 115
Николай — он — псевдоним Н. Ф. Даниельсона
Никольский Борис Владимирович (1870—1919), юрист, публицист, поэт, общественно-политический деятель — 383
Нимейер Феликс (1820—1876), немецкий врач — 65
Ницше Фридрих (1844—1900), немецкий философ — 19, 20, 24, 49, 52, 63, 108, 126, 150, 152, 154, 165, 166, 184, 189, 191, 199, 206, 207, 213, 233, 237, 241, 347, 350, 362, 411, 412, 414, 418, 430, 458—460, 464, 466, 467, 473, 479, 480, 482—485, 492, 498
Новалис (наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг) (1772—1801), немецкий писатель и философ — 20, 49, 460, 466, 476, 507
Новик Исаак Данилович (1861—1924), секретарь редакции газеты "Курьер" — 339, 341
Нович Н. (наст. имя и фам. Николай Николаевич Бахтин), (1866—1940), поэт-переводчик — 69
Новосадский Николай Иванович (1859—?), филолог — 475
Норлау (наст. фам. Зюдфельд) Макс (1849—1923), немецкий критик и публицист — 24, 418

Нотович Осип Константинович (1847/1849—1914), публицист, издатель — 330
Нувель Вальтер Федорович (1871—1949), музыкант-любитель, член объединения "Мир искусства" — 462
Ньютон Исаак (1643—1727), английский математик, механик, астроном, физик — 65

Облеухов Антон Дмитриевич (не раньше 1862 — после 1916), поэт и переводчик — 71
Облеухов Николай Дмитриевич, публицист — 71
Оболенский Леонид Егорович (1845—1906), публицист, критик, философ, социолог — 144
Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853—1920), литературовед, языковед — 14, 129, 154
Омулевский (наст. фам. Федоров) Иннокентий Васильевич (1836/1837—1883/1884), писатель — 278
Ореус Иван Иванович (1830—1909), генерал, военный писатель, историк, отец И. Коневского — 492—496
Ортодокс — псевдоним Л. И. Аксельрод
Осипович (наст. фам. Новодворский) Андрей Осипович (1853—1882), писатель — 320
Осокин Николай Алексеевич (1843—1895), историк — 277
Оствальд Вильгельм Фридрих (1853—1932), немецкий физикохимик и философ — 411
Островский Александр Николаевич (1823—1886), драматург — 381, 452
Острогорский Виктор Петрович (1840—1902), педагог, писатель, публицист — 313, 383

Павел I (1754—1801), российский император (с 1796) — 172, 382
Павлова (урожд. Яниш) Каролина Карловна (1807—1893), поэтесса — 70, 114
Павсаний (II в.), древнегреческий писатель — 465
Палисси Бернар (1510—1589/1590), французский ученый, специалист по изготовлению керамики — 151
Пантелеев Григорий Федорович (1829—1900), издатель — 381
Панченко Семен Викторович (1867—1937), композитор — 74
Пардо Басан Эмилия (1852—1921), испанская писательница — 382
Пассек (урожд. Кучина) Татьяна Петровна (1810—1889), писательница, издательница, мемуаристка — 65
Пастернак Борис Леонидович (1890—1960), писатель и переводчик — 242, 473, 474
Пастухов Николай Иванович (1831—1911), писатель и издатель — 332
Патти Аделина (1843—1919), итальянская певица — 245
Пеладан (Сар Пеладан) Жозефен (1859—1918), французский писатель и критик — 160, 418
Пеллико Сильвио (1789—1854), итальянский общественно-политический деятель и писатель — 382
Перес Гальдос Бенито (1843—1920), испанский писатель — 382
Перцов Петр Петрович (1868—1947), критик, публицист, поэт, издатель — 44, 72, 129
Петр I Великий (1672—1725), русский царь (с 1682, правил самостоятельно с 1689), первый российский император (с 1721) — 22, 116, 173, 177, 193, 202, 301
Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт — 464, 466
Пешков Максим Савватьевич (1840—1871), столяр-краснодеревщик, затем управляющий пароходной конторой, отец М. Горького — 116, 122
Пешкова (урожд. Каширина) Варвара Васильевна (1842—1879), мать М. Горького — 116, 122
Пилат (Понтий Пилат), римский наместник Иудеи (26—36), при котором, согласно Новому Завету, был приговорен к распятию Христос — 210
Пиндар (ок. 518—442/438 до н. э.), древнегреческий поэт — 83, 469, 470
Пирожков Михаил Васильевич (1867—1927), издатель, в 1908 г. разорился — 158
Писарев Дмитрий Иванович (1840—1868), публицист, критик — 32, 36—38, 65, 86, 142, 150, 164, 177, 196, 197, 278, 301, 302, 312, 319, 337, 338, 340, 341, 343
Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881), писатель — 30, 335, 366
Платон (428/427—348/347 до н. э.), древнегреческий философ — 143, 169, 189, 199, 203, 204, 241, 242, 379, 486, 509
Платонов Сергей Федорович (1860—1933), историк — 383
Плеве Вячеслав Константинович (1846—1904), министр внутренних дел (с 1902) — 335
Плеханов Георгий Валентинович (1856—1918), публицист, философ, историк, критик, первый теоретик и пропагандист марксизма в России — 91, 291—298, 300—302, 304, 305, 308, 309
Плещеев Алексей Николаевич (1825—1893), поэт — 174, 310, 322, 336
Плиний Младший (61/62 — ок. 114), римский писатель — 182
Плотин (204/205—269/270), древнегреческий философ — 486
По Эдгар Аллан (1809—1849), американский писатель и критик — 20, 21, 32, 33, 40, 45—47, 49, 62, 70, 78, 80, 109, 111, 159, 163, 166, 167, 169, 175, 248, 373, 492
Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), юрист, обер-прокурор Синода (1880—1905) — 10, 22—24, 156, 176, 435
Поливанов Лев Иванович (1839—1899), педагог, литературовед, директор частной гимназии в Москве — 67, 69, 411
Полонский Григорий Яковлевич, критик, публицист — 214, 221, 373
Полонский Леонид Александрович (1833—1906), публицист — 336
Полонский Яков Петрович (1819—1898), поэт — 32, 37, 64, 146, 174, 319, 381—383, 393
Поляк Владимир Николаевич (1860—1919), заведующий редакцией газеты "Волжский вестник" — 281

Поляков Сергей Александрович (1874—1948, по др. сведениям 1942), переводчик, издатель — 71, 72, 373, 492
Понсон дю Террайль Пьер Алексис (1829—1871), французский писатель — 65
Попова Ольга Николаевна (1849, по др. сведениям 1856—1907), издательница, писательница, переводчица — 278, 394, 395
Посников Александр Сергеевич (1845—1921), экономист, публицист, политический деятель — 335
Поссе Владимир Александрович (1864—1940), публицист, журналист, издатель-редактор — 131, 157, 278
Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929), писатель, фельетонист, критик — 319
Потресов Александр Николаевич (1869—1934), публицист — 95
Пракситель (ок. 390 — ок. 330 до н. э.), древнегреческий скульптор — 92
Прахов Адриан Викторович (1846—1916), историк искусства и археолог — 86, 92
Продик (р. 470/460 до н. э.), древнегреческий философ — 367
Протопопов Михаил Алексеевич (1848—1915), публицист и критик — 310, 336—338
Протопопов Сергей Дмитриевич (1861—1933) юрист, публицист, журналист — 114
Пругавин Александр Степанович (1850—1920), публицист, этнограф — 296, 337
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), поэт, прозаик, драматург — 14, 21, 37, 38, 44—47, 54, 55, 64—67, 72, 73, 78, 82, 83, 86, 113, 142, 149, 150, 159, 164, 166, 173, 174, 179, 180, 196, 197, 199, 201—204, 207, 208, 211, 266, 278, 291, 370, 389, 393, 395, 401, 402, 404, 413, 432, 439, 443, 449, 450, 454—456, 464, 475, 500
Пшибышевский Станислав (1868—1927), польский писатель — 49, 361, 362, 423
Пыпин Александр Николаевич (1833—1904), литературовед — 329, 336
Пяст (наст. фам. Пестовский) Владимир Алексеевич (1886—1940), поэт, переводчик, литературовед (стиховед), мемуарист — 384

Рабле Франсуа (1494—1553), французский писатель — 55
Радищев Александр Николаевич (1749—1802), писатель и философ — 14
Радклиф (урожд. Уорд) Анна (1764—1823), английская писательница — 116
Радлов Эрнест Леопольдович (1854—1928), философ, историк философии — 214, 241
Раев Николай Павлович, основатель высших женских курсов — 363, 460
Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630—1671), донской казак, предводитель крестьянской войны 1670—1671 гг. — 131, 133
Расин Жан (1639—1699), французский драматург — 368
Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитектор — 189, 202, 208, 458
Рачинский И. М., композитор — 74
Ребиков Владимир Иванович (1866—1920), композитор и пианист — 74
Редин Егор Кузьмич, историк и археолог — 459
Рейман Федор Петрович (1842—?), художник — 459
Рембо Артюр (1854—1891), французский поэт — 67, 69, 70, 84, 150
Ремизов Алексей Михайлович (1877—1957), писатель — 9, 17, 246, 422, 462, 504
Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892), французский писатель, историк, филолог — 45, 52, 58, 143, 210
Ренувье Шарль (1815—1903), французский философ — 430
Ренье Анри де (1864—1936), французский писатель — 69, 70, 495
Репин Илья Ефимович (1844—1930), живописец — 214
Рёскин Джон (1819—1900), английский писатель и теоретик искусства — 108, 154, 418
Решетников Федор Михайлович (1841—1871), писатель — 131, 166
Рид Томас Майн (1818—1883), английский писатель — 65, 86, 172
Риккерт Генрих (1863—1936), немецкий философ — 411, 413, 430, 431, 440, 441
Риццони Александр Антонович (1836—1902), художник — 459
Ришпен Жан (1849—1926), французский писатель — 382
Роде Эрвин (1845—1898), немецкий филолог-классик — 473
Родионов Иван Александрович (1866—1940), писатель, земский деятель, черносотенец, автор книги "Наше преступление (Не бред, а быль). Из современной народной жизни" (1909) — 407
Розанов Василий Васильевич (1856—1919), писатель, публицист, философ — 215, 419, 462
Розанов С. С., публицист — 373
Романов Владимир Павлович, контр-адмирал, отец П. В. Соловьевой — 501
Россетти Данте Габриел (1828—1882), английский живописец и поэт — 84, 166, 494
Россетти Уильям Майкл, английский публицист, брат Д. Г. Россетти — 84
Росси (де Росси) Джан Баттиста (1822—1894), итальянский историк и археолог — 459
Ростовцев Михаил Иванович (1870—1952), историк и археолог — 459, 462
Рубакин Николай Александрович (1862—1946), книговед и писатель — 121, 147
Рузвельт Теодор (1858—1919), президент США (1901—1909) — 118
Рунич Дмитрий Павлович (1780—1860), попечитель Петербургского учебного округа — 22
Руссо Жан Жак (1712—1778), французский писатель и философ — 298, 381
Рыбников Павел Николаевич (1831—1885), фольклорист — 164, 169

Сабашникова (в замужестве Волошина) Маргарита Васильевна (1882—1973), художница, первая жена М. А. Волошина — 504

Сабашниковы, братья: Михаил Васильевич (1871—1943), Сергей Васильевич (1873—1909), издатели — 464
Сабунаев Михаил Васильевич (1855—1922), народоволец — 277
Савонарола Джироламо (1452—1498), итальянский проповедник, настоятель монастыря доминиканцев — 190, 191
Сакья-Муни (Шакья-Муни), одно из имен Будды, основателя буддизма Сиддхартхы Гаутамы (623—544 до н. э.) — 203
Салтыков-Щедрин (наст. фам. Салтыков) Михаил Евграфович (1826—1889), писатель — 174, 214, 330, 336, 380, 393
Сальяс (Салиас-де-Турнемир) Евгений Андреевич (1840—1908), писатель — 332
Саминский, композитор — 74
Санд Жорж (наст. имя и фам. Аврора Дюпен, в замужестве Дюдеван) (1804—1876), французская писательница — 381
Санин Алексей Алексеевич (1869—?), публицист — 304
Сафо (Сапфо) (VII—VI в. до н. э.), древнегреческая поэтесса — 88, 464, 472
Сведенборг Эмануэль (1688—1772), шведский философ-мистик — 49
Сведомские, братья: Александр Александрович (1848—1911), Павел Александрович (1849—1904), живописцы — 459
Свешников М. И., один из издателей (пайщиков) журнала "Северный вестник" — 146
Святополк-Мирский Петр Дмитриевич (1857—1914), министр внутренних дел (1904—1905) — 119
Семевский Василий Иванович (1848/1849—1916), историк — 86
Сенкевич Генрик (1846—1916), польский писатель — 382
Сен-Мартен Луи Клод (1743—1803), французский философ-мистик — 49
Сен-Поль Ру (наст. имя и фам. Поль Пьер Ру) (1861—1940), французский поэт — 418
Сергеев-Ценский (наст. фам. Сергеев) Сергей Николаевич (1875—1958), писатель — 9, 445
Сергиевский Николай Александрович, протоиерей, профессор богословия — 66
Сикорский Иван Алексеевич (1845—1918), психиатр, педагог — 104
Сисмонди Жан Шарль Леонар Симонд де (1773—1842), швейцарский экономист и историк — 304
Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910), критик, историк литературы, публицист — 145, 163, 177, 278, 310, 312, 313, 335, 337, 338, 394
Скалон Василий Юрьевич (1846—1907), публицист, земский деятель — 335
Скобелев Михаил Дмитриевич (1843—1882), генерал, командовал дивизией в русско-турецкой войне 1877—1878 гг. — 455
Сковорода Григорий Саввич (1722—1794), философ, поэт, музыкант, педагог — 430, 431
Скотт Вальтер (1771—1832), английский писатель — 142, 381
Скриба — псевдоним Е. А. Соловьева
Скрябин Александр Николаевич (1871/1872—1915), композитор и пианист — 379, 460
Скюдери Жорж де (1601—1667), французский драматург — 368
Слепцов Василий Алексеевич (1836—1878), писатель — 381
Словацкий Юлиуш (1809—1849), польский поэт и драматург — 58, 358, 373
Слонимский Леонид (Людвиг) Зиновьевич (1850—1918), публицист, экономист — 336
Случевский Константин Константинович (1837—1904), поэт — 32, 36, 37, 71, 166, 319, 337, 504
Смидович Игнатий Михайлович, польский помещик, участник польского восстания 1830—1831 гг., дед В. В. Вересаева — 85
Смирнова (урожд. Россет) Александра Осиповна (1809—1882), фрейлина, была знакома с Пушкиным, Жуковским, Гоголем, другими писателями, мемуаристка — 149, 196
Смирнова Ольга Николаевна (1834—1893), дочь А. О. Смирновой — 149
Смурый Михаил Антонович, повар, отставной унтер-офицер, знакомый М. Горького — 115—117, 123
Соболевский Алексей Иванович (1856/1857 - 1929), филолог — 383
Соболевский Василий Михайлович (1846—1913), юрист, публицист, издатель — 335
Соймоновы, семейство — 390
Соколов Н. М., товарищ детства И. Коневского, издатель его сочинений — 494, 496
Соколов Федор Федорович (1841—1909), историк, основатель русской школы античной эпиграфики — 86
Сократ (470/469—399 до н. э.), древнегреческий философ — 367, 482, 484
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), философ, поэт, публицист, критик, сын С. М. Соловьева — 19, 25, 37, 68, 146, 148—150, 163, 184, 195, 215, 241—243, 334, 383—385, 389, 411, 412, 416, 419—421, 433, 434, 436, 438, 441, 443, 458, 459, 498, 502, 503, 509, 510
Соловьев Всеволод Сергеевич (1849—1903), писатель, сын С. М. Соловьева — 502
Соловьев Евгений Андреевич (1866, по др. сведениям 1867—1905), историк литературы и критик — 173, 278
Соловьев Михаил Петрович (1842—1901), начальник Главного управления по делам печати, писатель, публицист — 155, 156
Соловьев Михаил Сергеевич (1862—1903), педагог, переводчик, сын С. М. Соловьева — 383, 384, 411, 412, 502, 503
Соловьев Сергей Михайлович (1820—1879), историк, ректор Московского университета (1871—1877) — 500, 502
Соловьев Сергей Михайлович (1885—1942), поэт, публицист, переводчик, сын М. С. Соловьева, внук С. М. Соловьева — 384
Соловьева О., писательница — 154
Соловьева (урожд. Коваленская) Ольга Михайловна (1855—1903), художница, переводчица, жена М. С. Соловьева — 383, 384, 412

Соловьева (урожд. Романова) Поликсена Владимировна (ум. 1909), жена историка С. М. Соловьева — 500, 501, 503
Соловьева (псевд. Allegro) Поликсена Сергеевна (1867—1924), поэтесса, детская писательница, издательница, дочь С. М. Соловьева — 156, 462, 500—511
Сологуб (наст. фам. Тетерников) Федор Кузьмич (1863—1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик — 9, 16, 18, 19, 26, 44, 71, 98, 108, 149, 152—154, 159, 163, 168, 180, 182, 217, 245—276, 413, 462, 492, 504
Соломон, царь Израильско-Иудейского государства (ок. 965 — ок. 926 до н. э.) — 14
Сомов Константин Андреевич (1869—1939), художник — 59, 462, 476, 488
Сорен Н. Н., дочь А. О. Смирновой — 149
Соссюр Фердинанд де (1857—1913), швейцарский языковед — 460
Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург — 367, 368, 373
Спасович Владимир Данилович (1829—1906), юрист, публицист — 146, 147, 336
Спенсер Герберт (1820—1903), английский философ и социолог — 49, 126, 174, 210, 412, 430
Сперанский Михаил Несторович (1863—1938), историк древнерусской литературы — 459
Спиноза Бенедикт (Барух) (1632—1677), нидерландский философ — 67, 68, 144, 145, 168, 310, 318
Сталь Анна Луиза Жермена де (1766—1817), французская писательница — 82
Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), режиссер, актер, педагог, теоретик театра — 28, 119, 120, 159
Станюкович Владимир Константинович (1873—1939), искусствовед, писатель, гимназический товарищ В. Я. Брюсова — 66
Станюкович Константин Михайлович (1843—1903), писатель, публицист — 147, 310, 336
Старостин-Маненков В., знакомый Н. Е. Петропавловского (С. Каронина) — 126
Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), критик и историк искусства — 146, 155
Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911), историк, публицист, издатель, общественный деятель — 107, 330, 334, 394
Стенли (Стэнли) Генри Мортон (наст. имя и фам. Джон Роулендс) (1841—1904), журналист, исследователь Африки — 381
Степанов В., полицмейстер, дед З. Н. Гиппиус — 105
Стивенсон Роберт Льюис (1850—1894), английский писатель — 382
Стороженко Николай Ильич (1836—1906), историк литературы — 411
Страхов Николай Николаевич (1828—1896), публицист, критик, философ — 333
Стриндберг Август Юхан (1849—1912), шведский писатель — 373, 384
Струве Петр Бернгардович (1870—1944), экономист, философ, историк, публицист, общественно-политический деятель — 88, 91, 157, 216, 305—308, 336
Стукен (Штукен) Эдуард, немецкий писатель — 247
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), журналист, издатель — 214, 313, 314, 331, 332, 382, 407
Суинберн Алджернон Чарлз (1837—1909), английский поэт — 70
Султанова-Леткова — см. Леткова
Сюлли Прюдом (наст. фам. Прюдом) Рене Франсуа Арман (1839—1907), французский поэт — 33, 45, 61
Сюннерберг (псевд. Эрберг) Константин Александрович (1871—1942), теоретик искусства, критик, поэт — 462
Сютаев Василий Кириллович (1819—1892), крестьянин Тверской губернии, основатель секты евангелистов — 175

Талызин (XIX в.), оренбургский губернатор — 172
Тальяд (Тайяд) Лорен (1854—1919), французский поэт — 69
Татарников В. В., историк — 458
Твен Марк (наст. имя и фам. Сэмюэл Клеменс) (1835—1910), американский писатель — 120
Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863), английский писатель — 381
Телешов Николай Дмитриевич (1867—1957), писатель — 395
Теннисон Альфред (1809—1892), английский поэт — 67, 402
Тирсо де Молина (наст. имя и фам. Габриель Тельес) (ок. 1583—1648), испанский драматург — 40
Тиссандье Гастон (1843—1899), французский ученый и воздухоплаватель — 65
Тихомиров Лев Александрович (1852—1923), историк, государствовед, публицист, редактор, политический деятель (сначала народник, затем монархист) — 292, 293, 296, 297, 333, 334
Тихонов (псевд. Луговой) Алексей Алексеевич (1853—1914), прозаик, поэт, драматург — 320, 321
Тихонов Владимир Алексеевич (1857—1914), писатель, брат А. А. Тихонова — 320
Толоконников В., композитор — 74
Толстая (в замужестве Оболенская) Мария Львовна (1871—1906), дочь Л. Н. Толстого — 151
Толстая (урожд. Бахметьева, в первом браке Миллер) Софья Андреевна (1825—1895), общественная деятельница, хозяйка литературного салона, жена А. К. Толстого — 174
Толстая (урожд. Берс) Софья Андреевна (1844—1919), жена Л. Н. Толстого — 148, 155
Толстой Алексей Константинович (1817—1875), поэт, прозаик, драматург — 86
Толстой Алексей Николаевич (1882/1883—1945), писатель — 504
Толстой Дмитрий Андреевич (1823—1889), обер-прокурор Синода (1865—1880), министр на-

родного просвещения (1866—1880), министр внутренних дел (с 1882) — 22, 24, 330, 334, 336, 338, 367
Толстой Лев Николаевич (1828—1910), писатель и мыслитель — 14, 18, 26, 65, 66, 83, 85, 89, 92, 99—101, 118, 119, 131, 142, 147—151, 153—155, 161, 166, 175, 176, 183, 193, 195—200, 202—208, 210, 216, 316, 317, 326, 328, 329, 331, 340, 343, 344, 361, 370, 371, 381, 393—395, 410—412, 418, 443, 449, 482, 490, 503
Томсон Джеймс (1700—1748), английский поэт — 399
Топорков Алексей Константинович (1882—??), литературовед и публицист — 443
Торквемада Томас (ок. 1420—1498), глава инквизиции в Испании — 24
Тредиаковский Василий Кириллович (1703—1768), поэт, филолог — 476
Трейчке Генрих (1834—1896), немецкий историк — 458
Троа де (Кретьен де Труа) (ок. 1135—ок. 1183), французский поэт — 488
Троицкий Матвей Михайлович (1835—1899), психолог и философ — 411, 430
Трубецкой Сергей Николаевич (1862—1905), философ, публицист, общественный деятель — 412, 458
Туган-Барановский Михаил Иванович (1865—1919), экономист и социолог — 88, 91, 157, 304, 305, 307, 454
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), писатель — 11, 14, 26, 33, 34, 36, 65, 66, 86, 89, 92, 94, 106, 132, 142, 154, 159, 164, 203, 278, 326, 333, 335, 360, 369, 370, 380, 393, 411, 443, 449, 450
Тэн Ипполит (1828—1893), французский литературовед, искусствовед, философ — 27, 364
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), поэт и дипломат — 37, 47, 54, 70, 82, 113, 142, 159, 163, 166, 251, 356, 396, 413, 432, 443, 474—476, 495

Уайльд Оскар (1854—1900), английский писатель — 45, 55, 56, 73, 154, 167, 316, 373, 418
Уваров Сергей Семенович (1786—1855), министр народного просвещения (1833—1849) — 22
Узенер Герман Карл (1834—1905), немецкий филолог — 457
Уитмен Уолт (1819—1892), американский поэт — 141
Уланд Людвиг (1787—1862), немецкий поэт и историк литературы — 411, 454
Ульянов Н. А., библиограф — 512
Урусов Александр Иванович (1843—1900), юрист, общественный деятель, театральный критик — 39
Усов А. С. (возможно, Алексей Сергеевич), автор статьи о французских поэтах в журнале "Северный вестник" — 150
Усов Сергей Алексеевич (1827—1886), зоолог, археолог, искусствовед — 411
Успенский Глеб Иванович (1843—1902), писатель — 87, 94, 117, 121, 123, 134, 136, 138, 141, 144, 174, 175, 299, 310, 337, 342, 393, 396
Успенский Николай Васильевич (1837—1889), писатель — 434
Утин Евгений Исаакович (1843—1894), адвокат, публицист, критик — 214, 336
Ухтомский Эспер Эсперович (1861—1921), публицист, поэт, издатель-редактор — 216

Фален, немецкий филолог — 457
Фейгин Яков Александрович (1859—1915), издатель, переводчик — 341
Фейербах Людвиг (1804—1872), немецкий философ — 128, 293
Феодосий Печерский (ум. 1074), древнерусский писатель, игумен Киево-Печерского монастыря — 139
Ферворн Макс (1863—1921), немецкий физиолог — 412
Фет (наст. фам. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820—1892), поэт — 32, 37, 38, 47, 54, 64, 109, 148, 159, 163—166, 241, 273, 319, 337, 383, 389, 394, 471, 500, 503
Фехнер Густав Теодор (1801—1887), немецкий физик, психолог, философ, писатель — 432
Фидлер Федор (Фридрих) Федорович (1859—1917), издатель, библиограф, коллекционер, переводчик, составитель сборника автобиографий русских писателей "Первые литературные шаги" (1911) — 277, 278, 280
Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940), публицист, критик — 20, 107, 112, 120, 129, 176, 215, 462
Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814), немецкий философ и общественный деятель — 243, 486
Фишер Куно (1824—1907), немецкий историк философии — 143
Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель — 45, 381, 382, 394, 443, 453
Фойницкий Иван Яковлевич (1847—1913), юрист — 151
Фомин Александр Григорьевич (1887—1939), книговед и библиограф — 512
Фор Поль (1872—1960), французский поэт — 42
Фофанов Константин Михайлович (1862—1911), поэт — 31, 32, 148, 166, 168, 319
Франс Анатоль (наст. имя и фам. Анатоль Франсуа Тибо) (1844—1924), французский писатель — 120
Франциск Ассизский (1181/1182—1226), итальянский проповедник, автор религиозных поэтических произведений — 161, 203, 204
Фрапан Ильза, немецкая писательница — 317
Фриче Владимир Максимович (1870—1929), литературовед и искусствовед — 70
Фултон Роберт (1765—1815), американский изобретатель — 65

Хаггард Генри Райдер (1856—1925), английский писатель — 382
Холодковский Николай Александрович (1858—1921), зоолог, поэт-переводчик — 486
Хомяков Алексей Степанович (1804—1860), философ, поэт, публицист — 17, 334, 458

Цакни (в замужестве Бунина) Анна Николаевна (1879—1963), первая жена И. А. Бунина — 395

Цакни Николай Петрович (1851—1904), публицист, участник революционного движения, отец А. Н. Цакни — 395
Цезарь Гай Юлий (102/100—44 до н. э.), римский диктатор, полководец, писатель — 66
Целлер Эдуард (1814—1908), немецкий историк античной философии — 457, 458
Цертелев Дмитрий Николаевич (1852—1911), поэт, философ, публицист, общественный деятель — 37, 38

Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856), мыслитель, публицист — 11, 12, 195
Чаговец В. С., киевский журналист — 342, 343
Чарушников Александр Петрович (1852—1913), издатель — 124, 277, 278
Чеботаревская Анастасия Николаевна (1876—1921), критик, переводчица, жена Ф. Сологуба — 245, 247
Чернов Виктор Михайлович (1873—1952), политический деятель (один из основателей партии эсеров), теоретик, публицист — 136, 293
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), ученый, публицист, писатель, критик, мыслитель, общественный деятель — 36, 142, 150, 164, 196, 197, 278, 279, 281, 300, 302, 311—313, 318, 336, 337
Чехов Антон Павлович (1860—1904), писатель — 25—30, 33, 90, 118, 119, 124, 131, 147, 155, 174, 285, 317, 320, 322, 325, 337, 366, 381, 393, 394, 396, 404, 407, 433, 443, 449, 450
Чешихин Всеволод Евграфович (1865—?), критик и переводчик — 316
Чириков Евгений Николаевич (1864—1932), прозаик, драматург — 95, 276—291
Чириков Николай Андреевич, отец Е. Н. Чирикова — 276, 280
Чирикова (урожд. Котицкая) Феоктиста Степановна, мать Е. Н. Чирикова — 276, 280
Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам. Николай Васильевич Корнейчуков) (1882—1969), критик, писатель, переводчик, историк литературы — 347, 443
Чулков Георгий Иванович (1879—1939), прозаик, поэт, критик, литературовед — 246, 443, 462
Чупров Александр Иванович (1842—1908), экономист, статистик, публицист, общественный деятель — 335
Чхеидзе Николай Семенович (1864—1926), политический деятель, социал-демократ, один из лидеров меньшевиков — 216
Чюмина (урожд. Михайлова) Ольга Николаевна (1864, по др. сведениям 1858—1909), поэтесса, переводчица — 504

Шабельская (наст. фам. Монтвид) Александра Станиславовна (1845—?), писательница — 320, 327
Шапелен Жан (1595—1674), французский писатель — 368
Шапир (урожд. Кислякова) Ольга Андреевна (1850—1918), прозаик, драматург — 154, 320, 327
Шардин А. (наст. имя и фам. Петр Петрович Сухонин) (1821—1884), писатель — 85
Шварц Александр Николаевич (1848—1915), филолог-классик, министр народного просвещения (1908—1910) — 68
Швейцер Иоганн Баптист фон (1833—1875), немецкий политический деятель и писатель — 278
Швоб Марсель (1867—1905), французский писатель — 443
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 45, 56, 72, 84, 142, 371, 393, 396, 411, 470, 502
Шелгунов Николай Васильевич (1824—1891), публицист, критик — 144, 278, 329, 336, 338
Шеллер (псевд. Михайлов) Александр Константинович (1838—1900), писатель — 107, 174, 324
Шелли Перси Биш (1792—1822), английский поэт и публицист — 40, 43, 45, 55, 56, 70, 163
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854), немецкий философ — 241, 411
Шеншина (урожд. Боткина) Мария Петровна (1828—1894), жена А. А. Фета — 503
Шенье Андре Мари (1762—1794), французский поэт и публицист — 368
Шестаков Николай Николаевич, надзиратель в Казанской гимназии — 278, 280
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства — 142, 278, 393, 411, 454
Шкловский (псевд. Дионео) Исаак Владимирович (Вульфович) (1864, по др. сведениям 1863 или 1865—1935), публицист, критик, писатель — 335
Шлаф Иоганн (1862—1941), немецкий писатель — 317
Шляпкин Илья Александрович (1858—1918), историк литературы, книговед, палеограф — 383
Шмелев Иван Сергеевич (1873—1950), писатель — 101
Шмоллер Густав (1838—1917), немецкий экономист — 457
Шнейдер Саша (1870—1927), живописец, родился в России, жил в Германии и Италии — 92
Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор и пианист — 411, 447
Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ — 52, 58, 67, 126, 132, 166, 219, 318, 321, 340, 411, 414, 432, 458, 466, 498
Шоу Джордж Бернард (1856—1950), английский писатель — 84, 85
Шпильгаген Фридрих (1829—1911), немецкий писатель — 278
Штаммлер Рудольф (1856—1938), немецкий правовед — 308
Штейнер Рудольф (1861—1925), немецкий философ-мистик, антропософ — 411, 435, 436, 440—442, 486, 487, 491
Штраус Давид Фридрих (1808—1874), немецкий теолог и философ — 453, 458
Штраус Рихард (1864—1949), немецкий композитор и дирижер — 483
Штригель Бернгард (1460/1461—1528), немецкий живописец — 411

Шуберт Франц (1797—1828), австрийский композитор — 456
Шувалов Андрей Петрович (1802—1873), обергофмаршал — 172
Шулятиков Владимир Михайлович (1872—1912), литературный критик — 70
Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор — 411, 456

Щедрин — см. Салтыков-Щедрин
Щепкина-Куперник Татьяна Львовна (1874—1952), писательница и переводчица — 154
Щербатов Сергей Александрович (1875—1962), художник и коллекционер — 67
Щербина Николай Федорович (1821—1869), поэт и переводчик — 496
Щукин Иван Иванович (1869—1907), коллекционер и художественный критик — 460

Эванс Артур Джон (1851—1941), английский археолог — 485
Эйкен Рудольф (1846—1926), немецкий философ — 241
Эккартгаузен Карл (1752—1803), немецкий писатель-мистик — 116, 117, 123
Экхарт Иоганн (ок. 1260—1327/1328), немецкий мыслитель-мистик — 411
Эмар Гюстав (наст. имя и фам. Оливье Глу) (1818—1883), французский писатель — 65, 86
Энгель Юлий Дмитриевич (1868—1927), музыкальный критик и композитор — 74
Энгельс Фридрих (1820—1895), немецкий теоретик и политический деятель, соратник К. Маркса — 292, 296, 298, 309
Эредиа Жозе Мария де (1842—1905), французский поэт — 61
Эркман-Шатриан, псевдоним французских писателей-соавторов: Эмиля Эркмана (1822—1899) и Александра Шатриана (1826—1890) — 382
Эрлих Я. И., музыкант — 168
Эртель Александр Иванович (1855—1908), писатель — 154, 393, 394

Эспронседа-и-Дельгадо Хосе де (1808—1842), испанский писатель — 382
Эстелья Диего де, испанский писатель — 50
Эсхил (ок. 525—456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург — 367, 460, 470, 508, 509

Ювенал Децим Юний (ок. 60 — ок. 127), римский поэт-сатирик — 457
Южаков Сергей Николаевич (1849—1910), публицист, экономист — 310, 337
Юзов — псевдоним И. И. Каблица
Юлиан Отступник (331—363), римский император (с 361) — 184
Юнг Эдуард (1683—1765), английский поэт — 399
Юркевич Памфил Данилович (1826—1874), философ — 311
Юрьев Сергей Андреевич (1821—1888), театральный деятель, публицист, переводчик, издатель — 337
Юшковы, семейство — 390

Яворская (урожд. Гюббенет, в замужестве Барятинская) Лидия Борисовна (1871—1921), актриса — 154
Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942), пианист и композитор 74
Яковенко Борис Валентинович (1884—1949), философ и публицист — 486
Яковлев-Павловский Иван (Исаак) Яковлевич (1852/1853—1924), парижский корреспондент газеты "Новое время" — 331
Якубович Петр Филиппович (псевд. Л. Мельшин) (1860—1911), поэт, прозаик, публицист, критик — 174, 215, 319
Якушкин Вячеслав Евгеньевич (1856—1912), историк литературы — 335
Ярошенко Николай Александрович (1846—1898), живописец — 94
Ясинский Иероним Иеронимович (1850—1931), журналист, писатель, мемуарист — 71, 319, 320

Составитель *В. М. Персонов*

Содержание

Программа издания 5

ЧАСТЬ I
ПЕРЕОЦЕНКА ВСЕХ ЦЕННОСТЕЙ (1890-е годы) 7

Этапы неоромантического движения *Статья первая профессора С. А. Венгерова*
I. Какие годы обнимает "Русская литература XX века"? —
II. Конец периода —
III. Внешнее разнообразие двадцатилетия 1890—1910 годов 8
IV. Психологическое единство 1890—1910 годов 9
V. Индивидуализм и общественность как методологические принципы 10
VI. Русский неоромантизм 16
VII. Восьмидесятые годы 22
VIII. Чехов 25
IX. Поэзия восьмидесятых годов 30

ДЕЯТЕЛИ ПЕРИОДА ПЕРЕОЦЕНКИ ВСЕХ ЦЕННОСТЕЙ 39

Бальмонт. *Из архива "Критико-биографического словаря" С. А. Венгерова*
Бальмонт. *Статья профессора Е. В. Аничкова* 43
I. Первые шаги на пути литературы и первые стихи 44
II. Самосознание поэта 47
III. Ницшеанство и общественность 50
IV. Odi profanum vulgus 54
V. О родине и рабстве 57
VI. Лирика, лирика без конца 61
Валерий Брюсов. *Автобиография* 64
Валерий Брюсов. *Статья профессора Ф. Д. Батюшкова* 74
З. Венгерова. *Автобиографическая справка* 83
В. Вересаев. *Автобиографическая справка* 85
В. Вересаев. *Статья В. Л. Львова-Рогачевского* 88
З. Гиппиус. *Автобиографическая заметка* 105
З. Н. Гиппиус. *Статья Валерия Брюсова* 108
М. Горький. *Редакционная статья* 114
I. *Автобиографическая заметка 1897 года. Из архива "Критико-биографического словаря" С. А. Венгерова* 115
II. *Автобиографическая заметка из журнала "Семья"* 116
Максим Горький. *Статья В. Л. Львова-Рогачевского* 121
Л. Гуревич. *История "Северного вестника"* 141
А. Добролюбов. *Редакционная статья* 159
Александр Добролюбов. *Статья Владимира Гиппиуса* 163
Д. Мережковский. *Автобиографическая заметка* 172
Дмитрий Мережковский. *Статья А. Долинина* 176
Н. Минский. *Редакционная статья* 214
Меонизм **Н. М. Минского** в сжатом изложении автора 218

Поэзия **Минского.** *Статья Григория Полонского* 221
I. Итоги и манифесты —
II. Гражданские мотивы 222
III. От порыва к порыву 227
IV. "При свете совести" и учение о меонах 229
V. Альма и последние человеческие преодоления 233
VI. Несказуемое в лирике Минского 237
Философия **Н. М. Минского.** *Статья Э. Л. Радлова* 241
Ф. Сологуб. *Биографическая справка Анастасии Чеботаревской* 245
Федор Сологуб. *Статья А. Г. Горнфельда* 247
Е. Чириков. *Автобиографические справки из "Критико-биографического словаря" С. А. Венгерова* 276
Е. Н. Чириков. *Статья А. Дермана* 282
Пионеры марксизма. *Статья В. Базарова* 291
А. Волынский. *Статья профессора С. А. Венгерова* 310

ЧАСТЬ II

СИНТЕТИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ И БОГОИСКАТЕЛЬСТВО (Начало XX века) 319

Этапы неоромантического движения *Статья вторая профессора С. А. Венгерова* —
X. Беллетристика 80-х годов —
XI. Публицистика 80-х годов 328
Леонид Андреев. *Автобиографические материалы* 339
Леонид Андреев. *Статья Л. С. Козловского* 345
Иннокентий Анненский. *Статья профессора П. П. Митрофанова* 362
Ю. Балтрушайтис. *Автобиографическая справка* 372
Юргис Балтрушайтис как лирический поэт. *Статья Вячеслава Иванова* 374
Александр Блок. *Автобиографическая справка* 380
Александр Блок. *Статья Валерия Брюсова* 384
И. Бунин. *Автобиографическая заметка* 390
Ив. А. Бунин. *Статья Ф. Д. Батюшкова* 397
Андрей Белый. *Автобиографическая справка из архива "Критико-биографического словаря" С. А. Венгерова* 411
Андрей Белый. *Статья Иванова-Разумника* 413
Борис Зайцев. *Биографические сведения* 443
Борис Зайцев. *Статья Е. А. Колтоновской* 444
Вячеслав Иванов. *Автобиографическое письмо С. А. Венгерову* 452
"Ивановские среды". *Статья Николая Бердяева* 461
Вячеслав Иванов. *Статья профессора Ф. Ф. Зелинского* 463
Вячеслав Иванов. *Статья Андрея Белого* 470
Иван Коневской. *Статья Валерия Брюсова* 491
Поликсена Соловьева. *Автобиографическая заметка* 500
Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе. *Статья Вячеслава Иванова* 504

Библиография новейшей русской литературы. *По материалам литературного архива профессора С. А. Венгерова и другим источникам* 512

Общие пособия 514

А. Николюкин. С. А. Венгеров и его книга 519

Указатель имен 523